Illinois U. Library

WORLD THEATRE

A QUARTERLY REVIEW PUBLISHED BY THE INTERNATIONAL THEATRE INSTITUTE WITH THE ASSISTANCE OF UNESCO

VOLUME VI - No 2

THEATRE *in* POLAND

DIFFUSION

ALLEMAGNE
Verlag E. A. Seemann, Neuenhöfer Allee 17, Köln-Sülz.
Deutsch-Französischer Buchdienst, Gutenberg Platz 1, Mainz.
W.E. Saarbach G.M.B.H., Gereonstr. 25-29, Köln 1.

AUSTRALIE
Continental Bookshop, 300, Little Collins Street, Melbourne C.I.
Grahame Book Co., 39-49, Martin Place, Sydney.

BELGIQUE
ELSEVIER, Royal Building, 55, rue Royale, Bruxelles.
La Rose des Vents, 87, avenue Lepoutre, Bruxelles.

CANADA
Périodica, 5112, avenue Papineau, Montréal.
International Trade Press, 99, King Street West, Toronto.
Fernand Richer Enrg., 3440, Côte des Neiges, Montréal.

DANEMARK
Ejnar Munksgaard, 6, Nörregade, Copenhagen K.

ETATS-UNIS
Theatre Arts Books, 333, Sixth Avenue, New York 14, N. Y.

FINLANDE
Akateeminen Kirjakauppa, Keskuskatu, 2, Helsinki.

FRANCE et UNION FRANÇAISE
ELSEVIER, 51, rue des Archives, Paris III.

INDE
Oxford Library, Book Shop, Park Street, Calcutta.

ITALIE
Messaggerie Italiane, Via P. Lomazzo 52, Milan.
Inter Orbis, Piazza Diaz 1, Milan.

JAPON
Japanese Centre of I.T.I. c/o Kabuki-za Theatre Ginza, Chuo-ku, Tokyo.

NORVÈGE
A.S. Narvesens Kioskkompani, Box 125, Oslo.

PAYS-BAS
ELSEVIER Uitgeversmaatschappij, Spuistraat, 110, Amsterdam.

ROYAUME-UNI
Max Reinhardt Ltd., 66 Chandos Place, London W.C. 2.

SUÈDE
A.B. Sandberg Bokhandel, Sturegatan 8, Stockholm.
Wennergren-Williams A.B., Box 657, Stockholm I.
C.E. Fritze, Fredsgatan 2, Stockholm 16.

SUISSE
Europa Verlag A.G., 5, Rämistrasse, Zurich.

ADMINISTRATION

ELSEVIER

ROYAL BUILDING, 55, rue Royale, BRUXELLES

C.C.P. 962.48 - Banque : Kredietbank - Tél. 18.51.08

Diffusion pour la France et l'Union française

ELSEVIER

51, RUE DES ARCHIVES, PARIS III

C.C.P. 8756-18 — Tél. ARChives 47-94

PRIX DE VENTE

Pays - Countries		*Abon.4 nos*	*Le num.*
Allemagne	DM.	15.—	4.—
Australie	A.£	1/10/-	-/9/-
Belgique	F.B.	150.—	45.—
Espagne	Pst.	130.—	40.—
États-Unis	$	3.50	1.—
France	F.F.	1.050.—	300.—
Pays-Bas	Fl.	12.—	3.50
Norvège	N.Kr.	26.—	7.—
Royaume-Uni	Sh.	25/-	6/6
Suède	S.Kr.	18.50	5.—
Suisse	F.Ss.	15.60	4.70

I.T.I. NATIONAL CENTRES
LES CENTRES NATIONAUX DE L'I.I.T.

ALLEMAGNE
Prof. Dr. Carl Ebert, 14, Breisgauerstr. Berlin - Schlachtensee.

AUSTRALIE
Australian National Centre for the I.T.I., c/o Commonwealth Office of Education, Box 3879, G.P.O. Sydney.

AUTRICHE
Prof. Wilhelm Schmidt, M. Theresienstr. 11, Vienne IX.

BELGIQUE
M. Herman Teirlinck, 40 boulev. du Régent, Bruxelles.

BRÉSIL
p/a I.B.E.C.C. Palacio Itamaraty, Rio de Janeiro.

CHILI
M. Agustin Siré, p/a Théâtre Expérimental, Université du Chili, Santiago du Chili.

CUBA
M. Francisco Morin, Mission 208, Habana.

DANEMARK
M. Svend Fridberg, Nyvej I B, Copenhague.

ÉQUATEUR
Mme Maruja Espinosa de Darquea. Casa de la Cultura Ecuatoriana, 332 av. Mariano Aguilera, Quito.

ESPAGNE
D. Guillermo Diaz-Plaja, Elisabets, 12. Barcelone.

ÉTATS-UNIS
Mr. Clarence Derwent, c/o ANTA, 1545 Broadway, New York 36, N. Y.

FINLANDE
M. Eino Kalima, Vuorikatu, 6 A 3, Helsinki.

FRANCE
M. Benoît-Léon Deutsch, 7 rue du Helder, Paris IXe.

GRÈCE
M. Basile Logothetidis, Théâtre « Costa Moussouri », place Karytsi, Athènes.

INDE
Mrs. Kamaladevi Chattopadhyay, 19, Electric Lane New Delhi.

ISRAËL
M. Aharon Messkin, Habimah House, Tel-Aviv.

ITALIE
M. Giovanni di Giura, c/o E.I.S.T., 11 via Molise, Rome.

JAPON
Seiichiro Takahashi, Kabuki-za Theatre, Ginza-higashi, Chuo-ku, Tokyo.

MEXIQUE
M. Celestino Gorostiza, Palacio de Bellas Artes, Departamento de Teatro, Mexico D. F.

NOUVELLE-ZÉLANDE
M. R.C. Morpeth, Box 857, Drama Council, Wellington.

NORVÈGE
M. Axel-Otto Normann, Det Nye Teater, Oslo.

PAYS-BAS
Jhr. Mr. P.J.W. de Brauw, Noordeinde 130, La Haye.

POLOGNE
M. Bogdan Korzeniewski « Dialog », Rue Molière, Varsovie.

ROYAUME-UNI
Viscount Esher, 7 Goodwin's Court, St. Martin's Lane, London W. C. 2.

SUÈDE
M. Axel Gjores, Drottningholms Teatermuseum, Linnegatan, 7, Stockholm.

SUISSE
M. Kopp, Maire de Lucerne, Lucerne.

TURQUIE
M. Muhsin Ertugrul, Unesko Burosü, Ataturk Bulvari 273, Ankara.

UNION SUD-AFRICAINE
Miss Lancaster, c/o National Theatre Organization, 616, Park Street, Arcadia, Pretoria.

URUGUAY
M. Ovidio Fernandez Rios, Casa del Teatro, Juan D. Jackson 1132, Montevideo.

YOUGOSLAVIE
M. Milan Bogdanovic, 7, Francuska Ul, Belgrade.

SECOND CLASS MAILING PRIVILEGE. — SUMMER 1957. — « WORLD THEATRE » is published four times a year by ELSEVIER S. A., 55, rue Royale, Brussels, Belgium, and distributed in the United States by Theatre Arts Books, 333, Sixth Avenue, New York. Subscription $ 3.50; $ 1.00 a copy. Entered as second class matter at the Post Office at New York, N. Y.

SUMMER-ÉTÉ 1957 VOLUME VI, 2

LE THÉATRE DANS LE MONDE

WORLD THEATRE

A quarterly review published by
THE INTERNATIONAL THEATRE INSTITUTE
with the assistance of Unesco

Revue trimestrielle publiée par
L'INSTITUT INTERNATIONAL DU THÉÂTRE
avec le concours de l'Unesco

✳

HONORARY PRESIDENTS — PRÉSIDENTS D'HONNEUR
J.B. Priestley, Llewellyn Rees, A.O. Normann

PRESIDENT 1955-1957
Milan Bogdanovic

✳

EDITOR — RÉDACTEUR EN CHEF
RENÉ HAINAUX
24, AVENUE DE L'ATLANTIQUE, BRUXELLES (BELGIQUE)

✳

EXECUTIVE COMMITTEE — COMITÉ EXÉCUTIF
PRESIDENT - PRÉSIDENT
Milan Bogdanovic *(Yugoslavia - Yougoslavie)*
VICE-PRESIDENTS - VICE-PRÉSIDENTS
Lalit Mohan Jamnadas *(India - Inde)*,
Rosamond Gilder *(U.S.A. - États-Unis)*

MEMBERS - MEMBRES
Arvi Kivimaa *(Finland - Finlande)*, Jean Darcante *(France)*, Armand Salacrou *(France)*,
Dora Stratou *(Greece - Grèce)*, Vittorio de Sica *(Italy - Italie)*,
Vincenzo Torraca *(Italy - Italie)*, Jhr. P.J.W. de Brauw *(Netherlands - Pays-Bas)*,
Axel-Otto Normann *(Norway - Norvège)*, Muhsin Ertugrul *(Turkey - Turquie)*,
Llewellyn Rees *(United Kingdom - Royaume-Uni)*,
Peter Ustinov *(United Kingdom - Royaume-Uni)*

✳

SECRETARY GENERAL OF THE I.T.I. — SECRÉTAIRE GÉNÉRAL DE L'I.I.T.
ANDRÉ JOSSET
Unesco House - Maison de l'Unesco, 19, avenue Kléber, Paris (XVIe)

✳

EDITORIAL COMMITTEE — COMITÉ DES PUBLICATIONS
PRESIDENT - PRÉSIDENT
Kenneth Rae *(United Kingdom - Royaume-Uni)*

MEMBERS - MEMBRES
Paul-Louis Mignon *(France)*,
Oskar Wälterlin *(Switzerland - Suisse)*, Rosamond Gilder *(U.S.A. - États-Unis)*

ELSEVIER
ROYAL BUILDING, 55, RUE ROYALE, BRUXELLES

THEATRE IN POLAND

SUMMARY

The Cover : *Swilto Winkelrida* (Winkelried's Feast), Jerzy Andrzejewski-Jerzy Zagorski. M : Kazimierz Dejmek. D : Jozef Rachwalski. Teatr Nowy, Lodz. 1956. P : Myszkowski-Hartwig.

This political farce aims a blow at the Polish myth of misunderstood heroism and the "big shots" who exploit this. Written in 1944 and not produced until twelve years later, this satire was found to be completely topical.

Editorial, by René Hainaux 87

Leon Schiller and the Monumental Theatre, by Edward Csato 89

The Polish Playwrights, by Stefan Treugutt 99

Twelve Years of Theatrical Activity, by Konstanty Puzyna 103

Stage Design in Poland, by Zenobiusz Strzelecki 119

The Ballet, by Irena Turska 127

Puppet Theatres, by Henryk Jurkowski 133

Synopsis 139

Opening of the Theatre of the Nations, by A.M. Julien 141

The I.T.I. Meetings, by André Josset 148

WORLD REVIEWS :

Belgium (ballet), *Chile*, *France*, *United Kingdom*, *United States*. 150

LE THÉATRE EN POLOGNE

SOMMAIRE

En couverture : *Swilto Winkelrida* (La Fête de Winkelrid), Jerzy Andrzejewski-Jerzy Zagorski. M : Kazimierz Dejmek. D : Jozef Rachwalski. Teatr Nowy, Lodz. 1956. P : Myszkowski-Hartwig.

Cette farce poétique attaque le mythe polonais de l'héroïsme mal compris et les manitous de la politique qui exploitent ce goût. Ecrite en 1944 et créée douze ans plus tard, cette satire a simplement « changé d'adresse ».

Éditorial, par René Hainaux

Un grand Metteur en Scène : Léon Schiller, par Edward Csato

Les Auteurs dramatiques, d'après Stefan Treugutt

Une Floraison d'Animateurs, par Konstanty Puzyna

Le Décor en Pologne, par Zenobiusz Strzelecki

Le Ballet, par Irena Turska

Les Marionnettes, par Henryk Jurkowski

Synopsis

Ouverture du Théâtre des Nations, par A.M. Julien

Le Rendez-vous de Bombay, par André Josset

CHRONIQUES DU MONDE :

Belgique (ballet), *Chili*, *États-Unis*, *France*, *Royaume-Uni*.

COLLABORATORS - CORRESPONDENTS * COLLABORATEURS - CORRESPONDANTS

Members of the I.T.I. — *Membres de l'I.I.T.*

AUSTRALIA : Allan Ashbolt; AUSTRIA : Hanns Winter; BELGIQUE : Jean Francis - Jan Grootaers; BRAZIL : Isaac Gondim Filho; CHILI : Emile H. Dufour; CHINA : A.C. Scott; CUBA; CZECHOSLOVAKIA : Jan Kopecky; DANEMARK : Svend Fridberg; ECUADOR; FINLANDE : Toini Havu; FRANCE : Paul-Louis Mignon; GERMANY : Ingvelde Müller; GREECE : St. Spiliotopoulos; INDIA : G.S. Khosla; ISRAEL : Haim Gamzu; ITALY; JAPAN : Kihachi Kitamura; MEXICO : Rafael Solana; NETHERLANDS : Françoise M. Bruijn; NEW ZEALAND : R. Walker; NORWAY : C.F. Engelstad; POLAND : Henryk Szletynski; SWEDEN : Dan Lipschütz; SUISSE : S. Theilacker et Oskar Wälterlin; TURKEY : Muhsin Ertugrul; UNION OF SOUTH AFRICA : Léonard Schach; UNITED KINGDOM : Kenneth Rae and J.-C. Trewin; UNITED STATES of AMERICA : Rosamond Gilder and Ruth R. Mayleas; URUGUAY : E. Acevedo Solano; YUGOSLAVIA : Mladja Veselinovic.

Non-members of the I.T.I. — *Non-membres de l'I.I.T.*

ARGENTINE : J.O. Ponferrada; CANADA : Guy Beaulne; PERU : Bernardo Roca-Rey; UNION of the SOVIET SOCIALIST REPUBLICS : Sovinformburo.

EDITORIAL

WE owe this panorama of Polish dramatic activity over the last twelve years to the Polish Centre of the International Theatre Institute.

We are both pleased and proud at the idea of Polish writers and people of the theatre choosing our magazine in which to express their views on the present state of the theatre in Poland.

★

We are all aware of the difficult relationship between Eastern and Western Europe. These difficulties, from which we have all suffered for many years, are of a spiritual rather than a material nature. To bridge gaps of this kind is precisely one of the aims of the I.T.I.—a splendid as well as a perilous task. So, therefore, after devoting a special issue to Sweden and another to India, our Publications Committee has long dreamed of an issue devoted to some country in Eastern Europe. We knew this to be a difficult project for we wanted to produce something that would be at once impartial, widely informative, vital, devoid of all intended propaganda, yet accurately reflecting the opinions and trends of the country concerned. Naturally, we thought first of all of the U.S.S.R., but were diffident and only too conscious of the difficulties of establishing personal contacts.

The idea of Poland immediately appealed to us. First because this country is not so vast, not so scattered nor so complex as the Soviet Union and therefore it is easier to give a picture in a few pages, incomplete but acceptable.

Secondly, because Poland is now going through a period of great interest from the artistic point of view. While still remaining faithful to " socialist realism ", Polish actors and producers are adopting a wider view which has not only led to a reorientation of their ideas but to a greater liberty of judgement regarding the immediate past. The moment seems, therefore, to have been well chosen to ask them for an account of their theatrical activity since 1945.

★

The Polish playwright, Adam Tarn, was the originator of this idea while another playwright, Mrs. Halina Auderska, carried out the actual work of selecting articles and photographs. We are extremely grateful to them as well as to the other members of the Polish Centre, to various official organizations—the Theatre

C'EST au Centre Polonais de l'Institut International du Théâtre que nous devons ce panorama de l'activité dramatique en Pologne au cours des douze dernières années.

A l'idée que, par le truchement de leur Centre, les écrivains et les artistes polonais choisissaient notre magazine pour y exprimer leurs vues sur l'état présent de leur théâtre, notre cœur a bondi de joie et de fierté...

La difficulté des rapports entre l'Est et l'Ouest de l'Europe n'est un mystère pour personne. Cette difficulté, dont nous souffrons tous depuis des années, est d'ordre spirituel, beaucoup plus que matériel. L'un des objectifs de l'IIT est précisément de jeter des ponts au-dessus de gouffres de ce genre — tâche exaltante autant que périlleuse. Aussi, après un premier numéro spécial sur la Suède et un second sur l'Inde, notre Comité des Publications rêvait-il depuis quelque temps déjà d'un numéro consacré à un pays de l'Est de l'Europe. Nous savions ce projet difficile, car nous voulions un numéro à la fois impartial, largement documenté, très vivant, dénué de toute propagande systématique, mais reflétant cependant très exactement les opinions et les tendances du pays choisi. Bien sûr, nous songions d'abord à l'U.R.S.S.; mais nous continuons à trouver malaisé le chemin qui conduirait à y établir des contacts personnels.

L'offre de la Pologne nous a tout de suite séduits. D'abord parce que ce pays est tout de même moins vaste, moins dispersé, moins complexe que l'U.R.S.S. et qu'il est plus facile, en quelque pages, d'en donner une image, incomplète certes, mais acceptable.

Ensuite parce que la Pologne vit actuellement, du point de vue artistique, des moments prodigieusement intéressants. Tout en restant attachés au « réalisme socialiste », les artistes polonais le conçoivent pour l'instant dans une perspective plus large. Le moment semble donc bien choisi pour leur demander le bilan de leur activité théâtrale depuis 1945.

L'initiateur de ce projet est l'auteur dramatique polonais Adam Tarn. Un autre auteur dramatique, Mme Halina Auderska, a pris presque entièrement sur elle sa réalisation. La gratitude que nous leur exprimons ici, ne nous fait pas oublier tout ce que nous devons aux autres membres du Centre Polonais, aux divers organismes officiels — notamment au Département d'Histoire du Théâtre de l'Institut National des Arts à Varsovie, dirigé par notre collaborateur régulier, M. Henryk Szletynski

History Department of the Warsaw National Institute of Art directed by our regular contributor Mr. Henryk Szletynski should be particularly mentioned —and to all the writers and artists.

Our only regret is that the little space we have does not allow us to print all the matter we have received in full. One article on contemporary Polish playwrights and another on opera had to be omitted and nearly all the contributions had to be shortened in some way. We hope that we have not in any way distorted the original meaning of the authors concerned : Edward Csato, Konstanty Puzyna, Zenobiusz Strzelecki, Irena Turska, Henryk Jurkowski to whom we are indebted as also to Stefan Treugutt and Stanislas Marczak-Oborski for certain statistics and résumés of plays. Amongst the many photographs that we received we have chosen mainly those dealing with Polish plays — many others, equally interesting, had to be omitted through lack of space.

★

The reader will certainly be impressed by the rapid increase in theatrical enterprises in Poland and the intense activity which has ensued. Also by the way in which this nation periodically returns to its great romantic writers, in spite of all influences, This has given rise to a style which is called " monumental ".

We would therefore like to assure Polish artists of our faith in them and our sympathy. By devoting this issue to them we feel we have taken an important step on the way to a greater understanding between men of the theatre throughout the world.

— et à l'ensemble des écrivains et des artistes.

Notre seul regret est que le peu de place dont nous disposions ne nous ait pas permis de publier intégralement la matière qui nous était proposée. Un article sur les auteurs dramatiques polonais contemporains, un autre sur l'opéra ont été écartés; en outre, d'une façon plus générale, l'ensemble de la contribution a dû être écourtée. Puisse cette opération n'avoir pas déformé la pensée des auteurs : M. Edward Csato, M. Konstanty Puzyna, M. Zenobiusz Strzelecki, Mme Irena Turska, M. Henryk Jurkowski, à qui va notre reconnaissance, sans oublier M. Stefan Treugutt et M. Stanislas Marczak-Oborski, à qui nous avons emprunté une partie des résumés de pièces et des données statistiques. De même, pami les nombreuses photos qui nous étaient proposées, nous avons donné la préférence à celles qui illustraient des pièces polonaises ; beaucoup d'autres excellents documents se sont vu ainsi écartés.

Le lecteur ne manquera pas d'être frappé par la rapide multiplication des entreprises théâtrales en Pologne et l'intense activité qui en résulte, mais aussi par la fidélité avec laquelle cette nation revient périodiquement, et en dépit de toutes les influences, à ses grands auteurs romantiques; ce goût affirmé a ainsi donné lieu au style dit « monumental ».

Sans préjuger de l'avenir, nous voulons dire aux artistes polonais notre foi et notre sympathie. Et répéter qu'en leur consacrant cet essai, nous avons le sentiment de franchir une étape importante dans la voie d'une plus grande compréhension entre les hommes de théâtre du monde entier.

For the Publications Committee, *Pour le Comité des Publications,*

RENÉ HAINAUX

Editor — Rédacteur en chef

ABBREVIATIONS

The abbreviations in the photograph captions mean : M : producer (English) or director (American). D : designer. C : costumes. Ch : choreography. Mu : music. P : photographer.

ABRÉVIATIONS

Les abréviations dans les légendes des photos signifient : M : metteur en scène. D : décorateur. C : costumes. Ch : chorégraphe. Mu : musique. P : photographe.

LEON SCHILLER'S MONUMENTAL THEATRE

LE THÉATRE MONUMENTAL DE LÉON SCHILLER

EDWARD CSATO

IN his lectures on Slavonic literature at the Collège de France, Adam Mickiewicz used to say one could not expect to see any presentation of Slav drama in the near future, as no theatre was adequate for this purpose. He intended such scenes depicting the stormy life of heroes and introducing the masses which today mean so much in social life.

Mickiewicz's Paris lectures contained the outline of a theatre programme that was far from the illustrative, box-like character and painted extravagance of the European stages of that time. The staging of such plays in our country got under way only at the beginning of the XXth century when the illusionist bourgeois theatre began to undergo violent changes. The great visionary Stanislaw Wyspianski, poet, playwright and plastic artist, who voiced very modern opinions about the theatre was the first to stage Mickiewicz's *Forefathers' Eve*. The next—already on the stage of a completely modern theatre—was Leon Schiller.

Schiller was born in Cracow in 1887. Brought up in an intellectual and artistic atmosphere, his interest in the theatre and music goes back to his childhood. His talent as a composer found its early expression in the writing of songs in the then popular style of the French chanson. His second passion—that remained with him during his whole life—was old Polish folklore—of the nobility and the people—of which he was a zealous collector.

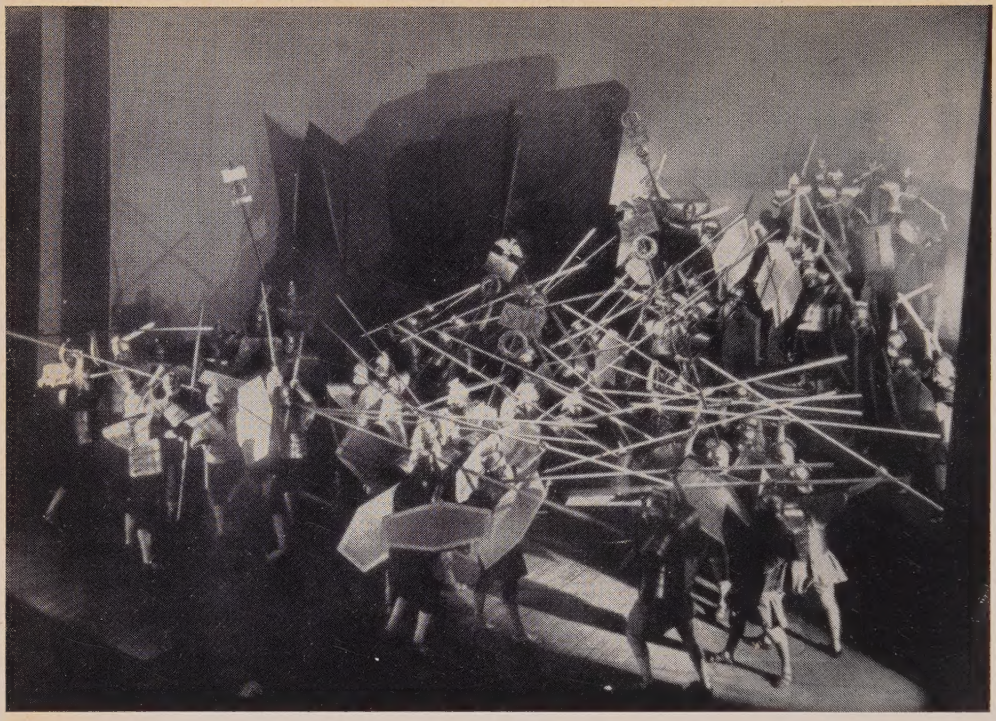
From his early youth, too, he was interested in gathering information about the theatre. During his travels abroad, mainly

DANS son cours de littérature slave professé au Collège de France, Adam Mickiewicz regrettait qu'aucune scène existante ne pût convenir à la représentation d'un drame slave où apparaissent à la fois la vie agitée des héros et l'influence sans cesse grandissante des masses. Et de tracer les contours d'un théâtre futur très différent des somptueux chromos de l'époque. Aussi bien, les œuvres de Mickiewicz n'ont-elles pas été montées chez nous avant le début du XXe siècle, alors que le théâtre illusionniste bourgeois subissait des transformations radicales. Le grand précurseur, Stanislaw Wyspianski, poète, dramaturge et plasticien, fut le premier metteur en scène des *Aïeux*. Le second — dans un cadre déjà transformé — a été Léon Schiller.

Schiller est né à Cracovie en 1887. Elevé dans un milieu d'intellectuels et d'artistes, il s'intéressa dès son enfance au théâtre et à la musique. Il composait des chansons et avait déjà une passion — elle a duré toute sa vie — pour le folklore de la vieille Pologne, qu'il recueillait avec ferveur.

Ses voyages à l'étranger lui firent rencontrer Edward Gordon Craig, dont les idées allaient exercer sur lui une grande influence. Il collabore à sa revue « The Mask » et y publie notamment un travail important sur la conception polonaise d'un théâtre monumental, ébauchée par Stanislaw Wyspianski.

Après la première guerre mondiale, nous le trouvons au « Teatr Polski » de Varsovie, d'abord comme directeur littéraire et musical, collaborant avec Ryszard Boleslawski, le metteur en scène bien connu, puis y



Julius Caesar - Jules César, Shakespeare. M : Leon Schiller. D : Karol Frycz. Teatr Polski, Warszawa. 1928. P : T. Kazmierski.

for the study of music, he met Edward Gordon Craig, whose views on art made a great impression on him. In Craig's publication, " The Mask ", Schiller voiced his critical commentaries on theatre, including his first extensive work dealing with the Polish conception of the monumental theatre as outlined by Stanislaw Wyspianski.

After World War I he worked in " Teatr Polski " (Polish Theatre) in Warsaw, both as literary and musical director, co-operating, among others, with the well-known theatre director Ryszard Boleslawski. After some time he presented his own productions. Craig's aesthetism exerted a strong influence on him during that period; he attached great importance to the musical and visual side of a presentation and readily stylized it in the spirit of the Commedia dell'Arte or the fair-ground comedy. Working with " Reduta "—in the experimental theatre led by the then young, outstanding actor and theatre director Juliusz Osterwa,—he attracted attention with his productions of Christmas or Easter mystery plays based on old folk tales, songs and customs.

When he became co-manager of the

présentant ses propres réalisations. A cette époque, il suit la ligne de Craig et attache une grande importance au côté musical et visuel du spectacle qu'il stylise volontiers dans l'esprit de la commedia dell'arte ou de la comédie de tréteaux. Puis, au théâtre expérimental « Reduta » (La Redoute), dirigé à l'époque par le jeune et remarquable acteur et metteur en scène Juliusz Osterwa, il devint célèbre par ses reconstitutions de Mystères populaires de la Nativité ou de la Résurrection.

Nommé co-directeur du nouveau théâtre « Boguslawski », Schiller en fit la première « scène populaire » moderne et artistique. Quoique jouissant d'une grande popularité dans les milieux artistiques, Schiller vit son théâtre « liquidé » par le Conseil Municipal, en raison de ses tendances sociales progressistes. Mais deux saisons avaient suffi à Schiller pour manifester sa maîtrise. Outre le *Conte d'Hiver* et *Comme il vous plaira* de Shakespeare, présentés dans un style « formiste » (variété polonaise du cubisme), Schiller monta des poèmes scéniques polonais, romantiques et néo-romantiques, tels que *La Comédie non-divine* de Krasinski et

newly established Boguslawski Theatre, the imprint on it of Schiller's artistic individuality was easily discernible. This theatre was our first modern and artistic " folk stage ". It quickly won popular recognition in artistic circles, but because of its progressive social tendencies it also made enemies. After several years the City Council closed the theatre—despite the protests on the part of intellectuals and the left wing. But the two theatre seasons of Schiller's work yielded several excellent productions. In addition to Shakespeare's *The Winter's Tale* and *As you like it* presented in a formist style—a Polish variant of cubism—, there were also productions of Polish romantic and neo-romantic " stage poems ". In addition to Krasinski's *The Not Divine Comedy*, there were also premières of plays heretofore considered as unsuitable for the stage (Wyspianski's *Achilles*, Zeromski's *Rose* and Micinski's *Prince Potemkin*). (1)

It was actually in these plays that Schiller's artistic individuality was fully shown. It was characterized by a preference for simplified, monumental, slightly stylized decorative forms, serving as a background for a motley, agitated crowd, full of expressive movements, guided by Schiller in a masterly fashion.

In his further development as a theatre director, Schiller gradually evolved from Craig's aesthetism to expressionism—so fashionable in the twenties and thirties on the German and Soviet stage—until he finally found his own specific expression in a conception that constituted one of the

(1) *The Not Divine Comedy* (1835) anticipates the conflict between the aristocracy and the proletariat and is equally violent in depicting both camps. The struggle between the superficial, romantic poet Henryk and the revolutionary Pankracy ends unfortunately for both, with Pankracy dying with the words " Gallileae, vicisti! "

A bold theatrical conception, *Achilles* (1903) is a pessimistic paraphrase of Homer.

Rosz (1905) depicts events during the Russian revolution of 1905 and shows drastic scenes, sometimes rather incoherent, of the murders committed by the police and the moral decomposition of " society ".

Prince Potemkin (1907) tells the story of the famous mutiny. The realistic scenes are intermingled with a mystic symbolism of Christ and Lucifer.

même des œuvres considérées jusqu'alors comme injouables : *Achille* de Wyspianski, *Roza* de Zeromski et *Kniaz Potiomkin* de Micinski. (1)

C'est dans ces œuvres que la personnalité artistique de Schiller a trouvé sa pleine expression. Ce qui la caractérisait, c'est l'amour des formes décoratives légèrement stylisées, simplifiées et monumentales, constituant un fond pour le mouvement différencié, nerveux et expressif de la foule, que Schiller manie en maître.

Dans sa carrière de réalisateur, Schiller passe progressivement de l'esthétisme de Craig à l'expressionnisme, très à la mode durant les années 1920-1930 sur les scènes allemandes et soviétiques, pour aboutir enfin à sa propre conception qui est une variante du néo-réalisme. Il a monté de nombreuses pièces modernes progressistes, mais il s'est tout de même principalement formé par ses mises en scène du drame romantique auquel il retournera dans ses pérégrinations à travers la Pologne, après la liquidation du théâtre « Boguslawski ».

Il a travaillé à Varsovie, à Lodz, à Lwow où l'un des anciens directeurs du « Boguslawski », Wilam Horzyca, dirigeait un théâtre aux grandes ambitions. C'est alors qu'il réalisa des mises en scène devenues célèbres : *Les Aïeux* de Mickiewicz, *Kordian*, *Samuel Zborowski* et diverses œuvres de Slowacki, une nouvelle version de la *Comédie non-divine* de Krasinski, *Boleslaw le Hardi* et *Wyzwolenie* (Libération) de Wyspianski (2). En outre, il monta de façon remarquable des œuvres de

(1) Préfiguration du conflit entre l'aristocratie et le prolétariat, *La Comédie non-divine* (1835) dépeint les deux camps avec une égale férocité. Henryk, le poète romantique superficiel, et Pankracy, le révolutionnaire, finiront mal l'un et l'autre. Et Pankracy peut s'écrier en mourant : « Gallileae, vicisti! »

D'une conception théâtrale audacieuse, *Achille* (1903) est une amère paraphrase d'Homère.

La Rose (1905) a pour cadre la révolution russe de 1905 et affronte en tableaux passionnés, mais parfois peu cohérents, les massacres de la police et la décomposition morale de la « société ».

Le Prince Potemkine (1907) conte la révolte des marins du célèbre cuirassé : les tableaux réalistes s'y mêlent à une symbolique mystique du Christ et de Lucifer.

(2) *Samuel Zborowski* (1845) est l'histoire d'un magnat

varieties of neo-realism. He presented many progressive contemporary plays, but his artistic features were mainly shaped by his productions of the romantic drama to which he continually returned during the period when, following the closing of the Boguslawski Theatre, he worked with theatres in various Polish towns. He worked in Warsaw, in Lwow—where Wilam Horzyca, his co-manager of the Boguslawski Theatre, was then managing a theatre of great ambitions—and in Lodz. During his wanderings he staged productions that were famous throughout Poland : Mickiewicz's *Forefather's Eve*, *Kordian*, *Samuel Zborowski* and other plays by Slowacki, a new production of Krasinski's *The Not Divine Comedy*, and Wyspianski's *Boleslaw the Bold* and *Liberation* (2). In addition, he presented plays belonging to the great world literature : Shakespeare's *King Lear*, *Julius Caesar*, *Coriolanus*, *The Tempest*, and *A Midsummer Night's Dream*, Friedrich Schiller's *Fiesco*, Giraudoux' *Judith*, Cocteau's *Infernal Machine*, Brecht's *Three-penny Opera*, a considerable number of Shaw's plays, Tretiakov's *Roar China*, Zuckmayer's *The Captain of Köpenick*, Wilder's *Our Town*, as well as stage adaptations of : Dostoyevsky's *Crime and Punishment* and *Brothers Karamazov*, Tolstoy's *Anna Karenina*, Hasek's *The Good Soldier Schweik*, Conrad's *Victory* and Arnold Zweig's *The Case of Sergeant Grischa*. Simultaneously, he steadily worked on the dramatization of his favourite folk songs and old Slav songs which he arranged in the form of charmingly stylized productions or in that of the old vaudeville shows of the Raymund or Nestroy type. Then again, he never lost his passion for music. Thus, for instance, in 1936 he collaborated with Lifar in the Paris presentations of Karol Szymanowski's ballet *Harnasie*.

(2) *Samuel Zborowski* (1845) is the history of a Polish nobleman of the 17th century who led a rebellion against the King, was caught and executed.

Boleslaw the Bold (1903) is based on the conflict between King Boleslaw II and Bishop Stanislaw Szczepanowski in the 12th century.

In *Liberation* (1902), Wyspianski uses the hero of *Forefathers' Eve* (Mickiewicz) to symbolize the political helplessness of his irresolution.

la littérature mondiale : *Le Roi Lear*, *Jules César*, *Coriolan*, *La Tempête* et *Le Songe d'une Nuit d'Été* de Shakespeare, *Fiesco* de Schiller, *Judith* de Giraudoux, *La Machine infernale* de Cocteau, *L'Opéra de Quat'Sous* de Bertolt Brecht, de nombreuses pièces de Bernard Shaw, *L'Appel de la Chine* de Tretiakov, *Le Capitaine de Köpenick* de Zuckmayer, *Notre petite Ville* de Wilder ainsi que l'adaptation scénique de romans : *Crime et Châtiment* et *Les Frères Karamazov* de Dostoïevski, *Anna Karenine* de Tolstoï, *Les Aventures du brave Soldat Schweik* de Hasek, *Victoire* de Conrad, *Le Cas du Sergent Grischa* d'Arnold Zweig. En même temps, il travaillait à « dramatiser » ses chansons préférées, chansons populaires et chansons de la vieille Pologne, dont il composait de charmants spectacles stylisés et remettait en honneur de vieux vaudevilles comme ceux de Raymund ou de Nestroy. La musique était restée sa grande passion : en 1936, il collabora avec Serge Lifar pour la mise en scène à Paris du ballet *Harnasie* de Karol Szymanowski.

L'activité de Schiller durant l'entre-deux-guerres fait date dans l'histoire du théâtre polonais, qui à ce moment déjà commençait à appliquer les méthodes de travail collectif, sous la direction du metteur en scène.

Il est significatif que Schiller n'ait presque jamais touché à Molière, ni aux grands tragiques français, pas plus d'ailleurs qu'à Fredro, notre auteur de comédies, qui, en pleine époque romantique, s'apparente néanmoins, par son rationalisme, au Siècle des Lumières. Schiller n'était pas attiré non plus par le théâtre d'intimité bourgeois, ni par les pièces psychologiques comme celles de Tchékov par exemple. Il préférait des œuvres dont la construction aisée et les trames multiples donnent libre champ au metteur en scène. Le fond de la philosophie de Schiller était, semble-t-il, la recherche d'une

polonais du XVIIe siècle, qui se révolte contre le Roi, est arrêté et décapité.

Boleslaw le Hardi (1903) s'inspire du conflit entre le roi Boleslaw II et l'évêque Stanislaw Szczepanowski, au XIIe siècle.

Avec *Libération* (1902), Wyspianski reprend le héros des *Aïeux* de Mickiewicz pour stigmatiser l'impuissance politique de son désarroi.

Dziady (Forefathers' Eve - Les Aïeux), Adam Mickiewicz. M : Leon Schiller. D : Andrzej Pronaszko. Teatr Polski, Warszawa. 1934. P : T. Kazmierski.

Forefathers' Eve, written between 1823 and 1833, describes the struggle of youth against " God and the Tsar ". From a disappointed lover the hero changes into a Promethean revolutionary.

Ecrits entre 1823 and 1833, *Les Aïeux* décrivent la lutte de la jeunesse contre « Dieu et le Tsar ». D'amant déçu, le héros se transforme en un personnage prométhéen.

Schiller's activity during the period between the two world wars was of exceptional importance for the Polish theatre. Characteristic of Schiller is the fact that he almost never staged Molière or any of the great French tragedians, or our great comedy writer Fredro whose rationalism brought him close to the comedies of the XVIIIth century. Schiller also had a dislike for the bourgeois 'little theatre' and felt no attraction for psychological plays, like those of Chekhov. He was always on the lookout for plays whose free construction and multitude of threads enabled the director to indulge in far-reaching meddling with the text, made it possible for him to create his own dramaturgic conception. It seems to me that the substance of Schiller's philosophy lay in the search for some deeper harmony beyond the confused, chaotic reality; he showed the tragedy of the contradictions shaking the world, the tragedy that lent itself to solution by a mystic comprehension of the entirety of existence. In the terrestrial realm he was a determined revolutionary, permeated his productions with accents of propaganda, on various occasions declared himself a supporter of the fight for a socialist system,

harmonie sous-jacente à la réalité trouble et chaotique; il montrait le drame des contradictions qui déchirent le monde, drame dont il trouve la solution dans une conception mystique de la vie. Mais c'est aussi un révolutionnaire déclaré et ses mises en scène étaient imprégnées d'intentions doctrinales. En diverses occasions, il s'était déclaré partisan de la lutte pour un régime socialiste, au mépris des ennuis que cela pouvait lui attirer, comme d'être écarté du théâtre, ou même emprisonné. Il associait le matérialisme à un mysticisme personnel, et sa conception du rite chrétien, surtout populaire, considéré en esthète et un peu à la manière

paying no heed to such personal consequences as loss of his theatre or even arrest. He combined materialism with a specific type of mysticism, and his aesthetic somewhat Wilde-like attitude to Christian rites—especially folk traditions, helped him to reconcile these contradictions.

What effects did this have on his productions? In his production of *Forefathers' Eve* Schiller based himself on the traditions of the mediaeval mystery play, epitomizing the entire World—earth, heaven and hell. Schiller presented simultaneously these three elements on a three level stage which remained unchanged during the entire show. The background also remained unchanged, representing the three crosses of the Vilna hill, symbolizing the " Polish Golgotha ". Only parts of the stage setting marked the immediate place of action.

Schiller handled apparitions in a similar fashion. Unlike the practice of past theatres he did not show the actors playing the roles of spirits, but merely suggested their entry. The ghost of the maiden he showed through the medium of a bright flame pursued in vain by the youngsters, while the spirit of the bad master appeared in the form of a pole of smoke illuminated by red light and the voice coming forth in tones of sombre music; simultaneously the lids of the coffins in the chapel opened up and smoke came out of them.

He also did not treat the realistic scenes of this poem in a " genre " manner (i.e., with such realism as was represented, for example, by the XIXth century painting of the Munich school); on the contrary striving for a maximum heightening of the theatrical expression of the scenes, he acted in this manner in order to achieve the best possible accentuation of the main idea.

Such, too, was his principal advice as director : " compose on the basis of the content "—advice which, as pedagogue, he hammered into the students of the directing department of the Polish Institute of Theatre Techniques. He was the founder of this department and the sole creator of its curriculum which combined extensive practical acting and directing with serious studies of

de Wilde, lui permettait de concilier les contraires.

Quelles sont les conséquences de tout cela dans les réalisations de Schiller? Pour sa mise en scène des *Aïeux*, il a mis à profit les Mystères du moyen âge où le monde entier : terre, ciel et enfer, se trouvent groupés sur la scène de façon allégorique. Ces trois lieux, Schiller les a lui aussi présentés simultanément, tandis qu'au fond se dressaient les trois croix de la colline de Wilno, symbolisant le « Calvaire polonais ». Seuls des fragments de décors marquaient les plans plus avancés au niveau desquels se déroulait l'action. Schiller a traité les apparitions de la même manière. Sans montrer les acteurs, comme cela se faisait auparavant, il se contentait de suggérer l'entrée des esprits. L'esprit de la jeune fille était représenté par une petite flamme vive, que des jeunes gens tentaient vainement d'atteindre, et celui du méchant seigneur par une colonne de fumée éclairée de rouge et une voix perçant à travers une musique lugubre; simultanément, dans la chapelle, s'ouvraient les couvercles des cercueils d'où s'échappait la fumée.

Schiller n'a pas conçu les scènes de ce poème comme des tableaux de genre, c'est-à-dire dans un esprit réaliste comparable par exemple à celui de la peinture munichoise du XIXe siècle. Il s'efforce, au contraire, d'obtenir le maximum d'expressivité théâtrale pour faire ressortir l'idée directrice.

Établir sa composition à partir du thème — telle était sa devise. Devise qu'il inculquait à ses élèves de la section de mise en scène du PIST (Institut Polonais d'Art Théâtral). C'est lui qui a créé cette section et en a fixé le programme, qui fait une large part à la pratique du jeu et de la mise en scène, et comporte une étude très poussée de l'histoire de la littérature et du théâtre. La plupart des metteurs en scène en renom de la Pologne actuelle ont été ses élèves et bien qu'aucun d'eux ne puisse être considéré comme le continuateur de sa conception du « théâtre monumental », son influence n'en demeure pas moins énorme. Elle se manifeste dans la méthode de travail sur le texte, dans une certaine domination du metteur en scène sur l'acteur, dans la façon de mettre l'accent

The Tempest - La Tempête, Shakespeare. M : Leon Schiller. D : Wladyslaw Daszewski. Teatr Wojska Polskiego, Lodz. 1947. P : Brzozowski-Malarski.

history, literature and theatre. Most of today's successful directors studied under him, and though not one of them could say that he is continuing his conception of the " monumental theatre ", Schiller's influence on the young generation of directors was, none the less, enormous. This is reflected in the methods of work on the text, in a certain predominance of the director over the actor, in the great attention paid to the visual side of the presentation—which is connected with the development of Polish scenography—and, finally, in certain purely external methods like the composition of mass scenes, and so on.

Together with a group of leading artists, he directed during the occupation period, an underground Theatre Council that was preparing the organization of the future theatre in free Poland. He was imprisoned for some time in Auschwitz concentration camp and after the Warsaw Uprising found himself in the Murnau camp. After liberation by the Allied forces, he organized a People's

sur le côté visuel du spectacle et, enfin, dans certaines méthodes purement extérieures, par exemple dans la composition des scènes de groupe.

Pendant l'occupation, Schiller a dirigé, avec d'autres artistes éminents, le Conseil du Théâtre qui préparait les formes d'organisation du futur théâtre de la Pologne libre. Prisonnier pendant un certain temps à Auschwitz, après l'Insurrection de Varsovie, il s'est retrouvé au camp de Murnau. Libéré par les Alliés, Schiller fonde le « Théâtre Populaire Boguslawski » à Lingen, qui donne des spectacles de rites et de chants de la vieille Pologne, merveilleusement adaptés par lui, pour les Polonais se trouvant en

Theatre in Lingen where he presented, for Polish emigrés in occupied Germany and in Belgium, his charming adaptations of old Polish rites and sings. In 1946 he returned to Poland. Once again he threw himself into all sorts of activity connected with the theatre.

The changes in cultural policy in 1949—the acknowledgement of socialist realism as the sole trend of artistic life in People's Poland, in principle met with his approval. It was, however, obvious that his conception of socialist realism differed from that of the people who made cultural policy. According to him, socialist realism was to denote precisely the type of theatre that he had crystallized in the course of the many years of his creative work. That conception was, naturally, far from the official one, hence the misunderstandings that soon developed between him and the leadership of cultural policy. Only rarely directing, he devoted himself to research into the art of theatre, becoming Director of the Theatre Section of the State Institute of Art. He founded "Theatrical Diary", of which he was chief editor and became chairman of the Association of Polish Theatre and Film Artists. It was in this capacity that he strove for a better understanding on the part of the state authorities for artists and their work—also a relaxation of the rigorous conditions under which a theatre could be subsidised. All the conceptions that he defended were realized, but only of late, about two years after his death. (He died in 1954).

In the post-war years Schiller staged a number of productions, some of which left an indelible impression, that were among the most outstanding presentations of that period. These were, in particular, Boguslawski's *Cracovians and the Mountaineers*, de Rojas' *Celestina* in Achard's adaptation, Shakespeare's *The Tempest*, *Playing with the Devil* by the Czechoslovak writer Drda, *Lower Depths* by Gorky, and the Polish national opera, *Halka*, by Stanislaw Moniuszko.

While lyricism seemed to have been the main characteristic of Schiller's great pre-war productions—combined with dominating accents of protest and fury that one might

Allemagne occupée et en Belgique. En 1946, il retourne dans sa patrie et reprend son activité théâtrale.

Les changements survenus dans la politique culturelle, qui déterminent en 1949 la reconnaissance du « réalisme socialiste » comme seul courant artistique valable en Pologne Populaire, ont, en principe, reçu son approbation. Cependant, il est évident qu'il concevait ce « réalisme socialiste » autrement que les dirigeants. Il pensait le trouver dans ce genre de théâtre dont l'idée s'était cristallisée en lui au cours de ses années de travail créateur. Mais cette conception ne correspondait pas au modèle en vigueur : d'où ses différends avec les responsables de la vie culturelle.

Nommé directeur de la Section du Théâtre de l'Institut National des Arts, il se consacra principalement à des recherches sur la théâtrologie et s'occupa de moins en moins de mises en scène. C'est à cette époque qu'il fonda la « Revue du Théâtre », qu'il dirigea jusqu'à sa mort, survenue en 1954. Il est également resté à son poste de président de l'Association des Artistes polonais du Théâtre et du Cinéma et, à ce titre, il s'est efforcé d'assurer aux artistes l'indispensable liberté de création et de modifier les modalités rigoristes concernant les subventions accordées au théâtre. Les conceptions de Schiller ont toutes été réalisées après sa mort.

Après la guerre, Schiller a créé plus d'une dizaine de mises en scène dont certaines se sont inscrites dans notre mémoire parmi les plus remarquables de cette période. Ce sont : *Les Cracoviens et les Montagnards* de Boguslawski, *La Célestine* de Rojas dans l'adaptation d'Achard, *La Tempête* de Shakespeare, *Escarmouches avec le Diable* de Drda, *Les Bas-fonds* de Gorki ainsi que l'opéra polonais *Halka* de Moniuszko.

Si de nombreuses mises en scène de Schiller, datant d'avant la guerre, se caractérisaient par un lyrisme où dominaient les accents de révolte et qu'on pourrait qualifier de « prométhéen », ses dernières réalisations en revanche paraissaient plus raisonnées et, par là même, d'une ambiance plus discrète. Parmi les œuvres de Shakespeare, c'est *La Tempête*, une œuvre philosophique, qu'il

Krakowiacy i Gorale (Cracovians and Mountaineers - Cracoviens et Montagnards), Wojciech Boguslawski. M : Leon Schiller. D : Wladyslaw Daszewski. Teatr Narodowy, Warszawa. 1950. P : E. Hartwig.

even describe as Promethean in expression, his last productions were more reflective in character. Of all the Shakespearean plays, the philosophical *Tempest* was most to his liking and though he tried to highlight its accents of social rebellion in the relations between Prospero and the spirits attending him (and especially in the attitude of Caliban) it was nevertheless mainly a sort of hymn to rationalism. In this case, Schiller followed those interpretations that saw in Prospero the personification of the power of human wisdom that masters the dark, spontaneous forces of nature. In line with this approach, the production of *The Tempest* was characterized by the utmost simplicity —and by a reluctance to utilize the bewitching features presented by the play. Schiller sought to give a naïvely realistic form to the play, introducing, for example, an old map as a background of the stage setting on which symbols intertwined with the drawing of the map and faraway countries were marked " unde leones ". Right across this map ran a platform on which appeared the spirits, while Caliban was firmly planted on earth. The objective of the production was to

trouvait le plus à son goût et, bien qu'il en ait souligné les aspects de révolte sociale, notamment dans les rapports entre Prospero et Caliban, il concevait cette pièce avant tout comme une glorification de l'idée rationaliste. Schiller y a suivi les exégètes qui voient en Prospero l'incarnation de la raison humaine maîtrisant les forces obscures et instinctives de la nature. Sa mise en scène se caractérisait donc par la simplicité et un certain refus de mettre à profit les possibilités féeriques de l'œuvre. Schiller avait recherché pour ce spectacle des formes réalistes naïves : par exemple, la toile de fond représentait une vieille carte géographique dont des allégories complètent le tracé et où les pays lointains sont indiqués comme « unde leones ». Cette carte était coupée par la ligne de la plate-forme où apparaissaient les esprits, excepté Caliban trop attaché à la terre,

convey the philosophical idea that the world, the cosmos, the rational order of nature—all stood for goodness, justice and progress.

Schiller's presentation of Wojciech Boguslawski's comic opera *Cracovians and the Mountaineers* is his best-known production in post-war Poland. This XVIIIth century play by " the father of the Polish stage ", born in the patriotic atmosphere of the period of preparation for the Kosciuszko uprising against the aggression of the partitioning powers, though devoid of political content and, operating exclusively with the help of appropriate allusions, was during the long years of subjection one of the favourite plays in Poland which saw many stagings and interpretations. A considerable role was played here by the colourfulness of Polish costumes, by the introduction of certain folk customs and dances, and Stefani's charming music which combines the melodiousness of folk motifs with the elegance acquired from the Mozartian school. This play was as if especially created for Schiller. It enabled him to show the rich variety of his musical and plastic inventiveness, his expert knowledge and love of folklore and his skill in presenting movements—full of naturalness, yet composed, rhythmic, attuned to the music, which was one of the basic elements of the production, directly connected with the visual picture.

It seems to be characteristic of Schiller, whose philosophy of the past—as already mentioned before—included quite distinct mystic accents, that his post-war acceptance of rationalism should have been so definite. This is even more interesting, considering that this rationalism was not at all of a dry, limited character but, on the contrary, was of a quite broad philosophical conception, later to become reconciled to the world together with the contradictions that split it.

Thus the new period was not a contradiction of the preceding ones but rather its development, and Schiller remained true to himself, consistent in his diversity. In his outlook on reality there was now a glimmer of the understanding smile of a man who after long endeavours was nearing the end of his wanderings.

celui-là. Pour situer les différents lieux de l'action, Schiller se contentait d'avoir recours à des éléments symboliques mobiles. Tout trahit une tendance à la conception monumentale et la mise en scène semble avoir pour but de mettre en lumière l'idée que le monde, l'univers et l'ordre de la nature rationaliste se réclament du bien, de la justice et du progrès.

C'est la réalisation par Schiller de l'opéra-comique *Les Cracoviens et les Montagnards* qui a connu la plus grande vogue, en Pologne, après la guerre. Cette pièce du XVIIIe siècle, écrite par Wojciech Boguslawski, le « Père du théâtre polonais », dans l'atmosphère de patriotisme et de lutte pour la libération qui régnait à la veille de l'insurrection de Kosciuszko contre les occupants, cette pièce, bien que n'opérant que par allusions, était l'une des œuvres préférées, en Pologne, pendant les années d'esclavage. Le chatoiement des costumes nationaux, l'utilisation de coutumes et danses populaires, ainsi que la musique de Stefani, qui unit les mélodies du folklore à une élégance acquise à l'école de Mozart, ont contribué au succès de cette œuvre. Elle semble écrite spécialement pour Schiller qui, dans sa mise en scène, a révélé toute la richesse de son sens musical et plastique, son amour du folklore et son habileté à soumettre le mouvement à un rythme, sans rien lui enlever de son naturel. La musique n'est pas seulement ici une illustration, mais l'un des principaux facteurs du spectacle : elle est liée directement à l'image visuelle.

La philosophie de Schiller comportait, comme nous l'avons dit, des accents nettement mystiques, mais après la guerre elle a pris une orientation rationaliste. Néanmoins, ce rationalisme n'a rien de sec ni d'étriqué; il est au contraire d'une conception large et sereine.

La dernière période créatrice de Schiller ne constitue donc pas une rupture avec les précédentes, elle en est plutôt le développement. Schiller est resté fidèle à lui-même dans sa complexité. Dans sa façon de voir le réel, il y avait le sourire d'un homme plein de compréhension et qui, après de grands labeurs, touche au terme de son voyage.

EDWARD CSATO

THE POLISH PLAYWRIGHTS

LES AUTEURS DRAMATIQUES

As it is not possible to give an exhaustive study of the work of Polish playwrights during the last twelve years, we have taken inspiration from the treatise by Stefan Treugutt to give our readers at least a general idea of the question. Further, we have chosen photographs of Polish productions to illustrate the other articles which follow.

A défaut d'une étude exhaustive de la production des auteurs dramatiques polonais au cours des douze dernières années, nous nous sommes inspirés de l'important essai de M. Stefan Treugutt pour donner au lecteur au moins un aperçu sommaire de la question. En outre, pour illustrer les articles suivants, nous avons employé principalement des photos de pièces polonaises.

ON the hurriedly rebuilt stages of the Polish theatres, the first contemporary plays which made their appearance were either those written during the occupation or under the direct influence of recent events. It was not, therefore, surprising that these plays were imbued with patriotic and political problems.

The treatment of these problems took many different forms. Some dramatists, such as Stefan Otwinowski in *Easter*, a play dealing with the extermination of the Jews, tried to link the realistic technique with the symbolist tradition of Wyspianski. Others revived the drama of morals and the psychological play : for instance in *Anne's Love* by the Catholic writer Jerzy Zawieyski, the drama of the man in love with one woman and married to another is intertwined with strong patriotic pathos.

But the pressure of social problems continued to be accentuated. At the time when the country was facing the transformation and industrialisation laid down by the Six-Year Plan, the slogans of "socialist realism" in literature seemed to many people to be the only logical consequence of socialism and the dictatorship of the proletariat.

Actually these slogans did not sound bad. They spoke about the educational value of

SUR les scènes polonaises restaurées à la hâte, les premières pièces nouvelles qui firent leur apparition, étaient des œuvres écrites soit durant l'occupation, soit sous l'influence directe des événements vécus. Rien d'étonnant donc à ce qu'elles fussent saturées de problèmes politiques et patriotiques.

Ces problèmes sont traités sous des formes très diverses. Les uns — tel Stefan Otwinowski avec *Pâques*, sur l'extermination des Juifs — s'efforcent de lier la technique réaliste avec la tradition symboliste de Wyspianski. D'autres renouent avec le drame de mœurs et la pièce psychologique : ainsi l'écrivain catholique Jerzy Zawieyski avec *L'Amour d'Anna*, où le drame de l'homme épris d'une femme et marié à une autre se déroule dans un climat d'exacerbation patriotique.

Mais la pression des problèmes sociaux ne cessait de s'accentuer. Au moment où le pays projette la transformation et l'industrialisation prévues par le Plan Sexennal, les mots d'ordre du réalisme socialiste semblent à bien des gens être la seule conséquence logique du socialisme et de la dictature du prolétariat dans le domaine littéraire.

Ces mots d'ordre rendaient d'ailleurs un son sympathique. Ils parlaient des valeurs éducatives de l'art. Ils attaquaient le formalisme et l'éclectisme et démasquaient le

Tadeusz Kondrat and Halina Mikolajska in *Julius and Ethel*, Leon Kruczkowski. M : Alexander Bardini. D : Otto Axer. Teatr Kameralny, Warszawa. 1954. P : Myszkowski.

A play about the Rosenbergs.

Une pièce au sujet des Rosenberg.

art, attacked formalism and the élite character of art and exposed the illusion of the principle of " pure art ". Socialist realism was to be militant humanism, directed against the system of evil and exploitation. It was well to tell the truth about our times and show the trends of development.

It was then that Leon Kruczkowski's drama *The Germans* made its appearance and became popular even abroad (see photograph on page 110). This was the first attempt to analyse an honest German faced with the problem of Nazism. Professor Sonnenbruck, a world-famous scientist shut himself up in his laboratory because he wanted to have nothing to do with Hitler's Germany. But his artificial tranquillity is

principe illusoire de l'« art pur ». Le réalisme socialiste devait être un humanisme combattant, dirigé contre le régime d'exploitation et d'injustice. Il devait dire la vérité sur la situation actuelle et indiquer les directions de son développement.

C'est alors que Léon Kruczkowski fit paraître son drame, *Les Allemands*, dont la popularité franchit les frontières (voir photo page 110). C'est la première tentative d'analyse d'un Allemand honnête placé devant le problème du nazisme. Le professeur Sonnenbruck, savant célèbre dans le monde entier, s'isole à dessein dans son cabinet de travail et ne veut rien avoir de commun avec l'Allemagne d'Hitler. Mais sa tranquillité factice est troublée par un ancien élève, communiste, qui s'est enfui d'un camp de concentration. Le professeur apprend par lui de quelle manière ses travaux purement scientifiques servent les crimes fascistes : vis-à-vis du mal, la neutralité est impossible...

En 1951, *Une Affaire Ordinaire* d'Adam Tarn fût également un succès (voir photo page 111). A l'occasion d'un procès à fond politique, l'auteur nous montre la pression exercée sur les jurés d'un tribunal américain. Des débats au tribunal et des conversations de couloirs se dégage une tension que l'auteur utilise ingénieusement. Autre mérite : il évite toute didactique simplifiée.

A propos de ces deux pièces, une constatation s'impose et elle est symptomatique : les œuvres intéressantes du réalisme socialiste ont rarement une action qui se déroule dans la Pologne d'aujourd'hui...

C'est aussi que les mots d'ordre théoriques ne trouvaient pas toujours leur application dans la pratique. Officiellement, on faisait appel à la hardiesse des auteurs dans le choix des thèmes et dans leur traitement idéologique; mais les instances bureaucratiques écartaient systématiquement toute critique du régime et, de la sorte, certains thèmes devenaient à priori « tabous ».

Ceci a conduit certains dramaturges à « s'évader des sujets contemporains », en recourant notamment aux thèmes historiques. Ce courant a produit certaines réussites : *Le Chemin de Czarnolas*, d'A. Maliszewski, pièce en vers sur Jan Kochanowski,

shattered by his former pupil, a communist who escaped from a concentration camp. The professor learns how his purely scientific work is utilized to commit fascist crimes; in the face of evil, neutrality is impossible.

In 1951 *An Ordinary Case* by Adam Tarn was a similar success (see photograph on page 111). The author features the pressure which is brought to bear on a jury in an American court in connection with a trial of some political significance. The speeches in court and the behind-the-scenes conversations contain sensational elements which are cleverly utilized by the author. Another merit; it is free from all simplified didactics.

With regard to these two plays, one thing is noticeable which is symptomatic; in interesting plays of socialist realism the action rarely takes place in contemporary Poland...

For theoretic slogans were not always adhered to in practice. Officially, boldness was called for from writers in the choice of topics and in the ideological approach; but the bureaucratic authorities systematically removed any criticism of the régime and in this way certain subjects became completely " taboo ".

This led some dramatists to " escape from contemporary themes " as it was called and switch over to historic subjects, for instance. This trend produced a few valuable plays : Alexander Maliszewski's *The Road to Czarnolas*, a play about Jan Kochanowski, the master poet of the Polish Renaissance, written in verse, *The Deserters* by Halina Auderska, Roman Brandstaetter's *The King and the Actor*, etc.

The structure of rigours and regulations crumbled under the blows of a heated discussion, raging through the years 1955 and 1956. No important plays have, as yet, appeared but a new phase has been embarked upon. With *The Keys to the Abyss*, the young dramatist Krzysztof Gruszczynski undertakes to analyse the state of mind of the pilot who dropped the bomb on Hiroshima. He also tries to handle the problem of humanism in the era of the A and H bombs. In the same year, 1955, Jerzy Lutowski's *On Duty* appeared. A high party official must undergo an

Kazimierz Opalinski in *On Duty - Médecin de Service*, Jerzy Lutowski. M : Erwin Axer. Teatr Narodowy, Warszawa. 1955. P : E. Hartwig.

Will an anti-communist surgeon operate upon a high parti official?

Un chirurgien anti-communiste doit-il opérer un haut dignitaire du parti?

le poète de la Renaissance, *Les Fugitifs* d'Halina Auderska, *Le Roi et L'Acteur* de R. Brandstaetter...

L'âpre discussion qui s'est poursuivie de 1955 à 1956 a eu au moins pour résultat l'effondrement des prescriptions rigoristes. Pas de grandes œuvres encore, mais le sang circule. Avec *Les Clefs de l'Abîme*, le jeune Krzysztof Gruszczynski entreprend l'analyse de l'état d'esprit du pilote qui a lancé la bombe sur Hiroshima, mais il s'efforce aussi de se dépêtrer du problème de l'humanisme au temps des bombes A et H. La même année (1955), Jerzy Lutowski nous donne *Médecin de Service*. Un haut dignitaire du parti doit subir une opération immédiate. Il est transporté à l'hôpital du district, où le

immediate operation. He is taken to the provincial hospital where the only surgeon on duty is an honest man formerly imprisoned for anti-communist activity. The security official will not agree to the operation. This play obviously presents a whole series of interesting and very topical problems : that of the confidence that one may have in people who have been politically incriminated, of rehabilitations and the redress of wrongs... Is there such a thing as ethics of a physician? Is there such a thing as party ethics? In spite of its many weaknesses *On Duty* proves that the theatre is reverting to its function of serving as a tribune for public opinion.

Trends in Polish drama in the last few months show great variety. The old tradition of the psychological drama is still alive. Some also continue with realism, decidedly social in character which, after 1949, was the object of an unfortunate " protection ". We have already discerned traces of the utilization of Bertolt Brecht's technique. Great vitality is shown in the type of drama that resorts to the use of metaphor and the historic and mythological mask; several comedies by the poet A.M. Swinarski have been produced. They are parodies of Biblical and classical episodes (*Achilles and the Maidens* etc...). In certain experimental circles, poets and painters are attempting to develop surrealist dramaturgy. Attempts have also been witnessed at reactivating formism (Polish cubism) and the tradition of S.I. Witkiewicz.

One can say today that the scope of interest and the variety of the proposed solutions are considerably greater than even before 1949. Will writers have sufficient " breath " to create outstanding works? Or will they simply end up in a chaos which is colourful and pleasing to the eye? No answer can be given to this problem just yet. It seems that the greatest hopes should be laid on writers who seek for a new intellectual outlook and a proper understanding of present times, not on those who limit their innovations and creative quest to matters of new conventions, of new and amazing form.

(From an article by STEFAN TREUGUTT *)*

seul chirurgien présent est un homme honnête, mais emprisonné autrefois pour activité anti-communiste. La Sécurité locale ne consent pas à l'opération. Cette pièce propose évidemment toute une série de problèmes intéressants et très actuels : celui de la confiance qu'on peut mettre en des gens incriminés politiquement, celui de la réhabilitation et de la réparation des torts subis... Y a-t-il une éthique de la médecine? Y a-t-il une éthique du parti? Malgré ses nombreuses faiblesses, *Médecin de Service* est la preuve que le théâtre a retrouvé sa fonction de tribune de l'opinion.

Les tendances de la dramaturgie polonaise, au cours des derniers mois, témoignent d'une extrême variété. L'ancienne tradition du drame psychologique survit. Par ailleurs, certains poursuivent dans la voie de ce réalisme nettement social qui, après 1949, a été l'objet d'une si malencontreuse « protection ». Nous avons aussi la preuve que la technique de Bertolt Brecht a été mise à profit. Une grande vitalité se manifeste dans ce genre de théâtre qui use de la métaphore et se revêt d'oripeaux mythologiques : le poète A.M. Swinarski a vu monter plusieurs de ses comédies, parodies de thèmes bibliques et classiques *(Achille et les Demoiselles*, etc... *)*. Par goût de l'expérience, des poètes et des peintres font renaître une dramaturgie surréaliste. On assiste même à des tentatives de renouer avec le « formisme » (cubisme polonais) et la tradition de S.I. Witkiewicz.

On peut dire qu'actuellement l'envergure des motifs et la variété des solutions proposées sont beaucoup plus grandes, même, qu'avant 1949. Les écrivains auront-ils assez de « souffle » pour créer des œuvres remarquables? Ou bien aboutiront-ils simplement à un chaos chatoyant et plaisant à l'œil? Il n'est pas possible de répondre actuellement à cette question. Il semble qu'on puisse fonder le plus d'espoirs sur les auteurs qui cherchent à voir et à juger le temps présent d'une manière nouvelle du point de vue intellectuel. Et non point sur ceux dont l'effort se borne à créer de nouvelles conventions et qui se satisfont d'une forme nouvelle qui étonne.

(*D'après un article de* STEFAN TREUGUTT)

TWELVE YEARS OF POLISH THEATRE

UNE FLORAISON D'ANIMATEURS

KONSTANTY PUZYNA

IT is not easy to discuss the twelve complicated and stormy post-war years of the Polish theatre in a short informative article. It therefore seems most logical to simply deal with the individual characteristics of that period, and, whenever possible, say a few words about specific plays.

The directors who have been active during the post-war years can be divided into three "generations". This is not very exact definition, since the age of the artist does not always determine his place in the division. Decisive in this connection are rather the three distinctive periods in our recent artistic life. The first period (1944-1949) was marked by a shortage of young directors resulting from the five-year break caused by the occupation, and by absence of political pressure on art. Hence this period was to a considerable degree, a continuation of the twenty inter-war years. The second period (1949-1954) saw the appearance of new names and the official proclamation of socialist realism, confronted the artists with the necessity to keep to standardized formulae and fixed conceptions of imposed aesthetics. Finally, in the third period (1954-1957), when the fetters of socialist realism were at last broken, the floor was taken mainly by youth rebelling against naturalistic academicism and looking for its own new roads. During this period artistic interest was combined with a violent political passion.

In addition to Leon Schiller, undoubtedly the greatest theatre personality in the first period, there were several other directors of the older generation who deserve attention.

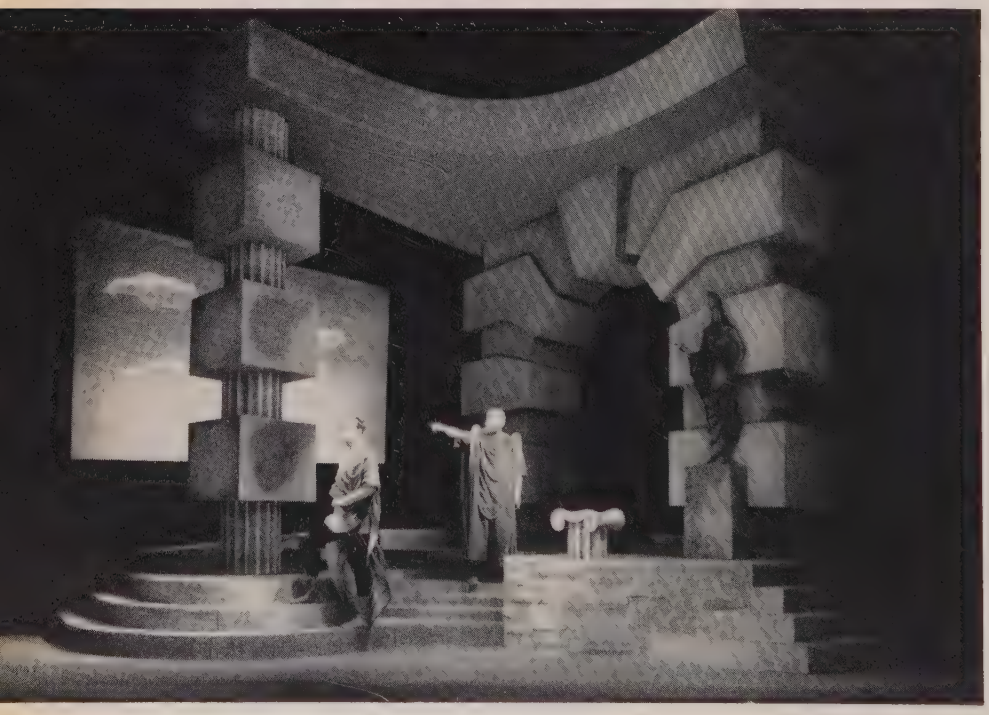
FAUTE de pouvoir faire ici l'historique complet du théâtre polonais d'après guerre, nous voudrions donner une idée de ces douze années tumultueuses en examinant l'apport de nos principaux animateurs. Ceux-ci peuvent être classés en trois « générations », à condition de ne pas prendre le mot dans son sens strict, mais d'y voir plutôt les trois périodes bien distinctes de ce court passé artistique.

La première période (1944-1949) est caractérisée par le manque de jeunes metteurs en scène, conséquence des cinq années d'occupation, ainsi que par l'absence d'une pression politique accentuée. Elle constitue donc, dans une large mesure, la continuation des vingt années de l'entre-deux-guerres. Au cours de la deuxième période (1949-1954), de nouveaux noms se font connaître, tandis que la proclamation officielle du réalisme socialiste place les artistes devant l'obligation de respecter normes et préjugés d'une esthétique imposée. Enfin, durant la troisième période (1954-1957), quand se rompt définitivement le cercle du réalisme socialiste, ce sont en premier lieu les jeunes rebelles à l'académisme naturaliste qui se manifestent et cherchent des voies nouvelles qui leur soient propres.

Si le grand homme de la première période fut incontestablement Léon Schiller, il serait injuste de ne pas mentionner quelques autres metteurs en scène de l'ancienne génération, travaillant parfois dans le même sens que lui. C'est Wilam Horzyca qui se rapproche le plus de Schiller, dont il a d'ailleurs été, avant la guerre, le collaborateur. Ils étaient unis

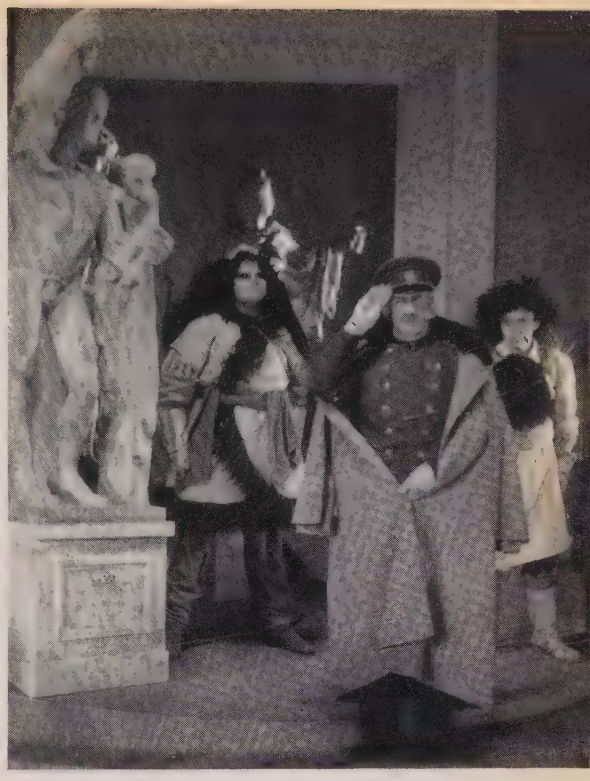
Among these, Wilam Horzyca came closest to Schiller. What united these two was their devotion to the great poetic repertoire, especially Shakespeare and the romanticists. Another link was their interest in the mystery plays of the past, their anti-naturalism and its conception of the " monumental theatre " — which, in addition to Mickiewicz and Wyspianski, was also patronized from afar by Craig — as well as common interest in the expressionists. But Horzyca's theatre was not as luxuriant, nor as varied as Schiller's. Modest and simple in visual effects, he laid the main emphasis on the word, in order to bring out the poetry. He gave us after the war Shakespeare's *Midsummer Night's Dream* and *Romeo and Juliet*, Calderon's *Life is a Dream*, Bernard Shaw's *Major Barbara* and *Caesar and Cleopatra*, Norwid's *Behind the Scenes*, Chesterton's *Magic* and Pirandello's *The Pleasure of Honesty*. The difficult poetico-philosophical theatre which he cultivated in the small university town of Torun, enjoyed remarkable success in the years 1945-1948.

par le culte du grand répertoire poétique, en particulier celui de Shakespeare et des romantiques; ils étaient liés aussi par l'intérêt que leur inspiraient les anciens Mystères, par leur opposition au naturalisme et par leur conception d'un « théâtre monumental » se réclamant de Mickiewicz et Wyspianski, et indirectement de Craig et des expressionnistes. Mais le théâtre de Horzyca n'est pas aussi exubérant et aussi varié que celui de Schiller. Sa conception visuelle est plus sobre et son attention se porte davantage sur le texte. Après la guerre, il a mis en scène *Le Songe d'une Nuit d'Été* et *Roméo et Juliette* de Shakespeare, *La Vie est un Songe* de Calderon, *Major Barbara* et *César et Cléopâtre* de Shaw, *Dans les Coulisses* de Norwid, *Magie* de Chesterton, *La Volupté de l'Honneur* de Pirandello. Après un séjour dans la petite ville universitaire de Torun dont il fit l'un des centres dramatiques du pays, Horzyca devint directeur des théâtres de Poznan. Au cours de la saison 1949-50, il y donna deux remarquables spectacles : *Hamlet* et, un peu avant, *Phèdre*, seule pièce de Racine



Phèdre, Racine. M : Wilam Horzyca. D : Jan Kosinski. Teatr Polski, Poznan. 1949. P : Maksymowicz.

Alexander Zelwerowicz in *Fantazy*, Juliusz Slowacki. M : Edmund Wiercinski. D : Teresa Roszkowska. Teatr Polski, Warszawa. 1948. P : Kaczkowski.



Fantazy (1840) is close to Musset with its delicate poetry and the tragic irony of the finale. This satire, ridiculing cheap, snobbish romanticism, concerns a marriage that is to save the family property.

Fantazy (1840) rappelle Musset par la délicatesse de sa poésie et l'ironie tragique de son dénouement. La pièce ridiculise le romantisme facile, à propos d'un mariage destiné à sauver le bien familial.

During the following two years (1949-1950) Horzyca, as director in Poznan, gave two interesting and very important productions : *Hamlet* and, somewhat earlier *Phèdre* —the only play by Racine staged in post-war Poland. The rôle of Phèdre was played by Irena Eichler, our most outstanding contemporary tragedienne.

Due to the ruined state of Warsaw, the years 1945-1949 saw theatre life mainly concentrated in the provinces. In 1946 Iwo Gall moved from Cracow to Gdynia, with the group of young actors he had trained in the drama studio he had established. At about this time Edmund Wiercinski (who died in 1955) moved to Lodz. Both these directors grew up in a very special pre-war Polish theatre, " Reduta ", which adhered fanatically to team-work, fully developing — for the first time in our country — the methods and indications of Stanislavsky. The style of acting of this theatre was therefore one of psychological realism, though less naturalistic than the style of the creator of MCHAT, revealing rather poetic shadings. One of the reasons for this modification was " Reduta's " principle to present exclusively Polish plays. In spite of this, " Reduta " gave birth to more heretics than successors. Wiercinski, too, lived through moments of rebellion against " Reduta's verism " and broke away. He threw himself into expressionist shows, came close to Schiller and finally established his own style as a theatre director, a style characterized by the great poetic repertoire, calm and reflective, avoiding all loudness, suitably aesthetic and psychological. His best productions in the post-war period were Szaniawski's *Two Theatres* and Giraudoux's *Electra*. (1)

(1) In *The Two Theatres*, Szaniawski discusses the illusion of the concrete and the truth of the unconscious with allusions to the Warsaw uprising.

jouée en Pologne après la guerre. Le rôle de Phèdre était tenu de manière exceptionnelle par Irena Eichler, la plus éminente de nos tragédiennes.

Varsovie étant en ruines, la vie théâtrale des années 1945-49 se concentra en province : Horzyca est donc à Torun, Schiller à Lodz. En 1946, Iwo Gall quitte Cracovie pour Gdynia avec une troupe de jeunes acteurs, formés par lui. Presque en même temps, Edmund Wiercinski (mort en 1955) s'installe à Lodz. Ces deux derniers metteurs en scène se sont formés dans l'orbite d'un théâtre singulier de la Pologne d'avant guerre, la « Reduta » (La Redoute), où sous la direction du réalisateur et acteur Juliusz Osterwa, furent appliquées intégralement, pour la première fois en Pologne, les méthodes de

Electre, Jean Giraudoux. M : Edmund Wiercinski.
D : Teresa Roszkowska. Teatr Wojska, Lodz. 1946.
P : T. Kazmierski.

As You Like It - Comme il vous plaira, Shakespeare.
M-D : Iwo Gall. Teatr Wybrzeza, Gdynia. 1947.
P : F. Zdanowski.

Stanislawski. Ce théâtre avait donc pour style de jeu le réalisme psychologique, de façon moins naturaliste cependant que celle du fondateur du MCHAT, d'une nuance plus poétique. Cette tendance particulière provient surtout du fait que la « Reduta » s'en tint à un répertoire exclusivement polonais.

Wiercinski en arriva néanmoins à se révolter contre le vérisme de la « Reduta »; il se lança dans le spectacle expressionniste, approcha Schiller et trouva enfin son propre style : mesuré, sans emphase, axé sur la poésie du texte et sur la psychologie des personnages. Ses meilleures mises en scène d'après guerre sont les *Deux Théâtres* de Szaniawski et l'*Électre* de Giraudoux. (1)

Iwo Gall, lui, travaille surtout avec les

(1) Dans *Les Deux Théâtres*, Szaniawski oppose l'illusion du concret et la réalité du subconscient, mais en mêlant à ce thème des allusions à l'insurrection de Varsovie.

Iwo Gall works mainly with young people; his Reduta-like psychology is more vivid, fresher, not of such an academic type as Wiercinski's. But Gall is also a stage-designer. His plastic approach developed within the circle of Cracow " Formists " (Formism is a Polish variety of cubism); the conflict between the Formist stage-designer and the " verist " director in this case brought about an interesting result. Gall is not afraid of the grotesque produced by movement and colour; his presentation is a well-prepared composition of gestures, of the interplay of human groups and splotches of colour; he readily combines the realism of the acting with a symbolic stage setting, full of pedestals and steps. Shakespeare's *As You Like It* turned out to be a great success for him in 1947, winning first prize for his troupe at the National Shakespeare Festival. Szaniawski's *Sailor*, Gaycy's *Homer and the Orchid* as well as Slowacki's *Balladyna* are among his most interesting presentations (2).

The 1947 Shakespeare Festival, which became the first post-war review of talents and trends in the Polish theatre, also brought success to *A Midsummer Night's Dream* staged by Bronislaw Dabrowski. This director showed a special liking for colourful, rich spectacles, full of movement and life; in a carefree manner he mixed naturalism with symbolism. In Dabrowski one finds more of Reinhardt's eclectic " fairy scenes " and his somewhat trendless dash. This could be seen in *A Midsummer Night's Dream*, *Twelfth Night* or in Lope de Vega's *Fuente Ovejuna*. Dabrowski also enjoyed staging the intimate bourgeois drama, in which he continued the style patronized by Stanislavsky. A good illustration of this style was the première of Kruczkowski's *The Germans* (1950) and, above all, the staging of Chekhov's *Three*

(2) *Sailor* (1925) portrays a man who, in his life-time, has been outdistanced and idealised by the legend told about him.

Homer and the Orchid (1943) is a lyrical study about Homer and his beloved.

Balladyna (1839) is a dramatic fantasy on the legendary beginnings of Poland. The heroine perishes, struck by lightning as a punishment for her criminal craving for power.

jeunes et il en résulte que son penchant à la psychologie, pris à la « Reduta », est plus vivant, plus frais, moins académique que chez Wiercinski. Mais Gall est aussi décorateur. Sa plastique s'est développée à l'école des cubistes de Cracovie dans les années 20. Le conflit de Gall-décorateur cubiste avec Gall-metteur en scène vériste donne un résultat intéressant. Gall ne craint pas le grotesque; il compose avec soin gestes, groupes et couleurs; tout en conservant le réalisme de l'expression, il use volontiers de l'ellipse et fait un large emploi de praticables et de gradins. En 1947, sa mise en scène de *Comme il vous plaira* connaît un grand succès et remporte le premier prix d'ensemble du Festival National Shakespeare. Parmi ses meilleurs spectacles, nous devons également citer *Le Navigateur* de Szaniawski, *Homère et l'Orchidée* de Gaycy et *Balladyna* de Slowacki (2).

Le Songe d'une Nuit d'Été, mis en scène par Bronislaw Dabrowski, a également été bien accueilli au même Festival Shakespeare de 1947, qui fut, après la guerre, la première confrontation des forces et des tendances de la scène polonaise. Dans ses créations, Dabrowski s'abandonne à son goût des spectacles riches, entraînants, colorés; il mêle avec insouciance le naturalisme au conventionnel. L'influence de Reinhardt, l'éclectique, se fait sentir dans ses réalisations du *Songe d'une Nuit d'Été*, de *La Nuit des Rois*, ou de *Fuente Ovejuna* de Lope de Vega. Dabrowski s'attaque aussi volontiers au drame bourgeois; il y continue Stanislawski. Il a excellemment monté dans ce style de réalisme psychologique *Les Allemands* de Kruczkowski (1950) et, surtout, *Les Trois Sœurs* de Tchékov; à vrai dire, ceci aurait pu passer pour la copie du spectacle donné par le MCHAT en 1922. Cette représentation

(2) *Le Navigateur* (1925) met en scène un homme que, de son vivant, sa légende a dépassé et idéalisé.

Homère et l'Orchidée (1943) est un récit lyrique à propos d'Homère et de sa bien-aimée.

Balladyna (1839) est une fantasmagorie sur les débuts légendaires de la Pologne. L'héroïne incarne l'aspiration criminelle au pouvoir; elle meurt, frappée par la foudre.

Czeslaw Wollejko, Justyna Kreczmar et Jacek Woszczerowicz dans *Don Juan*, Molière. M : Bohdan Korzeniewski. D : Teresa Roszkowska. Teatr Polski, Warszawa. 1950. P : A. Kaczkowski.

Sisters (1948), which was actually a copy of the 1922 MCHAT presentation.

The period of socialist realism marked the end of creative work by the first " generation " of actors and directors. The situation of the theatre now became very confusing. The nationalization of the theatres (1949) brought the artists a long-awaited independence from the box-office. The hunger for theatre on the part of the new post-war public, increased by lack of cinemas in the war-damaged country, made it possible for the actors and producers not to hurry with preparations for new premières. These same factors also consolidated the position of the bureaucratic apparatus in charge of cultural policy, which began to consider any imaginative production as a " formalistic " result of the theory of autonomism and the re-theatricalization of the theatre. In such conditions, the staging was becoming hopelessly academic.

In Wroclaw, Jacob Rotbaum presented a few good productions : Pogodin's *Man with a Gun* and Stryjkowski's *Race to*

et celle de *Lioubov Jarovala*, drame soviétique révolutionnaire de Tréniev, valurent à Dabrowski deux premiers prix au Festival de Théâtre Russe qui eut lieu en 1949 et qui inaugure le règne du réalisme socialiste.

L'entrée en scène du réalisme socialiste met fin à la période créatrice des artistes de la première « génération ». La situation devient très compliquée. Les théâtres sont nationalisés (1949), ce qui donne aux créateurs l'occasion de réaliser le rêve longtemps caressé : ne plus dépendre des recettes. La soif de théâtre du nouveau public d'après guerre, encore accrue par la moindre concurrence des cinémas dont peu subsistent dans ce pays dévasté, renforce encore leur confiance. Mais, en même temps, ces facteurs entraînent un contrôle plus sévère de l'appareil bureaucratique. Héritiers de la mentalité bourgeoise du XIXe siècle en ce qui concerne l'esthétique, et soucieux de la valeur politique du spectacle, les « responsables à la culture » s'attaquent à toute création artistique du scénographe ou du metteur en

Don Juan, Molière. M : Bohdan Korzeniewski. D : Teresa Roszkowska.
Teatr Polski, Warszawa. 1950. P : A. Kaczkowski.

Fragala (3). His style could be placed somewhere between the pre-war German style called " Neue Sachlichkeit " and the contemporary neo-realism of the Italian film. But Rotbaum's lyricism and showmanship broke through the canons of socialist realism; one of his earlier productions, *A Dream About Goldfaden*, remains to this day his finest presentation — full of imagination and fantastic elements.

In reality only the devotees of the " little theatre " had any chances; Henryk Szletynski was one of the " little theatre " people who made use of these chances. Specializing in psychological plays dealing with morals and manners, this student of the theatre, connoisseur and admirer of the Russian theatre, passionate follower of the theory and practice of the Stanislavsky method, achieved more interesting results only in the Russian repertoire. But he was overshadowed by two

(3) In a neo-realistic style, *The Race to Fragala* (1952) depicts the struggle of the Italian people for land and bread.

scène en l'accusant de « formalisme », résultat de la théorie sur l'autonomie et la rethéâtralisation du théâtre. C'était donner la prime à l'académisme.

Jakub Rotbaum est l'auteur de quelques bonnes mises en scène : ainsi *L'Homme au Fusil* de Pogodine et *La Course vers Fragala* de Stryjkowski (3). Son style se situe entre celui de la « Neue Sachlichkeit » allemande d'avant guerre et l'actuel néo-réalisme du cinéma italien. Mais il s'éloigne aussi du réalisme socialiste étroitement compris, par son goût du lyrisme, par son sens aigu de la couleur, du mouvement, de la forme et de la musique. Témoin, sa belle mise en scène de *Golfdaden ou Le Rêve d'un Souffleur*, pleine de fantaisie et de fantastique.

A première vue, seuls les adeptes du théâtre psychologique traditionnel avaient des chances de succès : Henryk Szletynski par exemple, metteur en scène de style intimiste, his-

(3) A la manière des néo-réalistes, *La Course vers Fragala* (1952) conte la lutte du peuple italien pour la terre et le pain.

Niemcy (The Germans - Les Allemands), Leon Kruczkowski. M : Erwin Axer. D : Jan Kosinski. Teatr Narodowy, Warszawa. 1955. P : Myszkowski.

Successfully performed in Poland and abroad, this play by Kruczkowski (1950) is the first attempt to analyse the attitude of an honest German faced with Nazism. Professor Sonnenbruck, a well-known scientist, at first isolates himself politically but soon learns how his work is being utilized : the play condemns liberal neutrality towards evil.

Jouée avec succès en Pologne et à l'étranger, la pièce de Kruczkowski (1950) est la première tentative d'analyse d'un Allemand honnête confronté avec le nazisme. Le professeur Sonnenbruck, savant célèbre, prétend d'abord s'isoler de la politique, mais il apprend bientôt comment ses travaux sont utilisés : la neutralité vis-à-vis du mal est impossible.

other theatre directors who were quite far from the naturalism of MCHAT — Korzeniewski and Axer.

As a pupil of the school of Dullin, Bohdan Korzeniewski, student of the theatre and essayist, admirer of Molière and Gogol, began his career of director as late as 1947 with *L'École des Femmes* followed shortly afterwards by Giraudoux's *Amphitryon* 38— both translated by himself. This militant rationalist, with an affection for paradox, brimming over with venomous sarcasm, entered the period of socialist realism as an " enfant terrible ", though he did not even touch contemporary plays. His *Tarelkin's Death* by Suchovo-Kobylin, in which the directorial grotesqueness was sharper than

torien du théâtre, grand amateur du théâtre russe, passionné, en théorie et en pratique, pour la méthode de Stanislawski. Mais il n'obtint des résultats intéressants que dans le répertoire russe. Par contre, ce sont deux metteurs en scène assez éloignés du naturalisme du MCHAT, Korzeniewski et Axer, qui connaissent la réussite.

Formé à l'école de Dullin, Bohdan Korzeniewski, historien du théâtre, essayiste, admirateur de Molière et de Gogol, débuta seulement en 1947 par la mise en scène de *L'École des Femmes* et, peu après, d'*Amphitryon 38* de Giraudoux — deux pièces qu'il avait lui-même traduites. Ce rationaliste militant, enclin au paradoxe et au sarcasme, entre dans la période du réalisme socialiste comme

Zwykla Sprawa (An Ordinary Case - Une Affaire ordinaire), Adam Tarn. M : Erwin Axer. D : Otto Axer. Teatr Wspolczasny, Warszawa. 1950. P : Burzynski.

In this play with a political background, Adam Tarn shows us the other side of McCarthyism. A concise, intellectualized play, avoiding excessive simplification.

A l'occasion d'une pièce à fond politique, Adam Tarn nous montre les dessous du maccarthysme. Pièce concise, tendue, sans simplification outrancière.

a pamphlet on the (tsarist, tsarist!) police system, was quickly labelled as " formalism "; Molière's libertine *Don Juan* was taken off the repertoire after a few performances, accused of favouring... miracles. As a result, Korzeniewski received official recognition only for his staging of Fredro's *Revenge* and *Husband and Wife*, and Zeromski's *Sin* (4). He took the two latter to the 1954 Drama Festival in Paris; both productions, especially the Fredro play, were exemplary as regards the literary, though highly unconventional, rendering of the text.

Erwin Axer, the second " little theatre " devotee, director of the " Contemporary Theatre ", who in 1954 replaced Korzeniewski in the National Theatre, is the only

un enfant terrible. Sa mise en scène de *La Mort de Tarelkine* de Soukhovo-Kobyline, où le grotesque accentue encore le pamphlet contre le système policier (tsariste, tsariste!), est bien vite jugée comme « formaliste ». Le libertin *Don Juan* de Molière quitte l'affiche après quelques représentations, car on lui reproche de faire l'éloge... des miracles. En définitive, Korzeniewski jouit de l'estime officielle surtout pour deux réalisations d'œuvres de Fredro *(La Vengeance* et *Le Mari et la Femme*) et celle du *Péché* de Zeromski (4). Ces deux derniers spectacles furent présentés au Festival d'Art Dramatique à Paris en 1954 et il faut reconnaître que ce sont des modèles d'interprétation non conventionnelle du texte.

(4) See note on *Revenge* on page 120.

Husband and Wife (1822) is a comedy of intrigue, frivolous and cynical. Between the husband, the wife, the friend and the servant all possible combinations of conjugal infidelity are developed.

Sin (1897), a naturalist drama, is incomplete : a seduced girl from a noble family ends up as a working woman on a building site.

(4) Note sur *La Vengeance* en page 120.

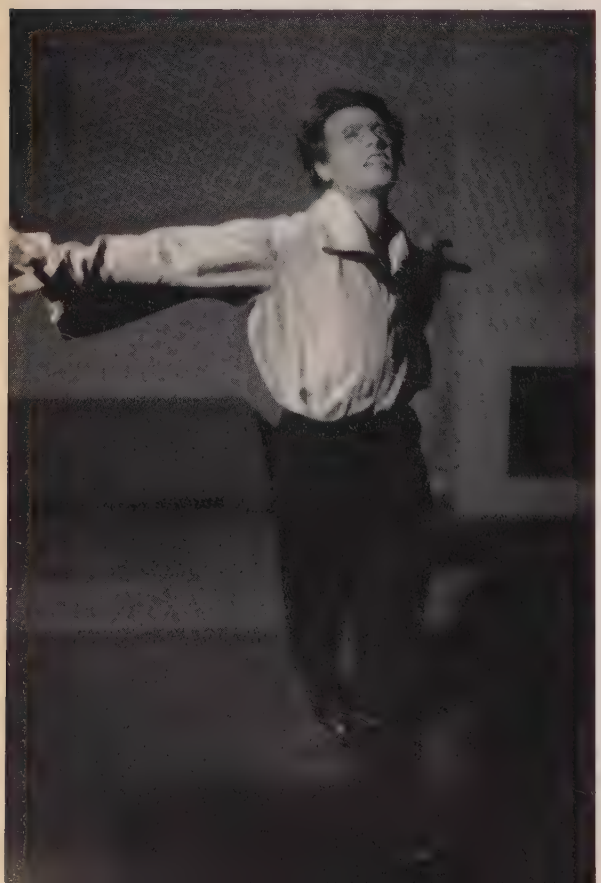
Le Mari et la Femme (1822) est une comédie d'intrigue, frivole et cynique. Entre le mari, la femme, l'ami et la servante se nouent toutes les combinaisons possibles de la trahison conjugale.

Le Péché (1897) est un drame naturaliste, d'ailleurs incomplet : séduite, la fille d'un gentilhomme finit comme ouvrière sur un chantier de construction.

director who, despite all cataclysms of the cultural policy, managed to save the troupe that he himself had trained after the war. Shortly after receiving his diploma (1946), Axer, a pupil of Schiller, set up a theatre in Lodz where he presented, almost exclusively, experimental and intellectual English, American and French plays of the type of Anderson's *Joan of Lorraine*, Tennessee Williams' *The Glass Menagerie*, Giraudoux's *Amphitryon* 38 and Anouilh's *Rendez-vous in Senlis*. During the years of socialist realism he was no longer able to continue with this repertoire but — almost the only one of the outstanding directors — he continued to limit himself to contemporary plays, hardly touching the classics. A small Warsaw theatre and high attendance facilitated his task; he presented two or three plays a year, giving sometimes excellent productions (Tarn's *An Ordinary Case*, Maliszewski's *The Road to Czarnolas*) (5).

(5) *The Road to Czarnolas* (1952) is a drama in verse about Jan Kochanowski, Poland's greatest poet of the Renaissance.

Erwin Axer, directeur du « Théâtre Contemporain » à Varsovie et, en 1954, successeur de Korzeniewski à la direction du « Théâtre National », est le seul metteur en scène qui, à travers tous les orages de la politique culturelle, réussit à conserver la troupe qu'il avait pu former après la guerre. Élève de Schiller, nanti de son diplôme en 1946, Axer organisa bientôt après à Lodz un théâtre où il mit en scène presque exclusivement des pièces modernes anglo-saxonnes et françaises, telles que *Jeanne de Lorraine* de Maxwell Anderson, *La Ménagerie de Verre* de Tennessee Williams, *Amphitryon* 38 de Giraudoux ou *Le Rendez-vous de Senlis* d'Anouilh. S'étant installé à Varsovie, au temps du réalisme socialiste, il doit abandonner ce répertoire « cosmopolite », mais — presque seul parmi les metteurs en scène éminents — il se cantonne dans les pièces contemporaines, sans presque aborder les classiques. Une petite salle très fréquentée lui facilite cette tâche. Il monte deux ou trois pièces par an, de façon parfois excellente : ainsi *Une*



Ignacy Gogolewski in *Dziady* (Forefathers' Eve - Les Aïeux), Adam Mickiewicz. M : Aleksander Bardini. D : Jan Kosinski. Teatr Polski, Warszawa. 1955. P : Myszkowski.

Forefathers' Eve, written between 1823 and 1833, describes the struggle of youth against " God and the Tsar ". From a disappointed lover the hero changes into a Promethean revolutionary.

Ecrits entre 1823 et 1833, *Les Aïeux* décrivent la lutte de la jeunesse contre « Dieu et le Tsar ». D'amant déçu, le héros se transforme en un personnage prométhéen.

Kordian, Juliusz Slowacki. M : Bronislaw Dabrowski. D : Andrzej Pronaszko. Teatr Slowackiego, Krakow. 1956. P : Hartwig-Myszkowski.

Kordian (1894) is the most outstanding drama by Slowacki. Full of passion and mockery, it tells the story of a young romanticist who plots against the Tsar but breaks down when he has to commit murder.

Kordian (1843) est le drame le plus célèbre de Slowacki. Sur un mode à la fois passionné et ironique, il conte l'histoire d'un jeune romantique qui complote contre le Tsar, mais faiblit au moment de l'abattre.

Axer gave productions devoid of naturalistic descriptiveness, productions that were concise, intellectual and modern, though not openly at odds with socialist realism—they were so smooth that they were too slippery to catch.

Alexander Bardini, another " little theatre " director, has much in common with Axer : he, too, is characterized by a sense of proportion, a discreet approach to bourgeois realism, and intellectualism in arranging the rôles. Bardini attracted attention by staging Kruczkowski's *Julius and Ethel*—a play about the Rosenbergs. He took a rather feeble play and turned it into a severe, simple

Affaire ordinaire de Tarn et *Le Chemin de Czarnolas* de Maliszewski (5). Pour lui le décor et la musique ne sont qu'un fond qu'il veut suffisamment discret et de bon goût pour ne pas gêner, et dont on pourrait parfaitement bien se passer. Il donne des spectacles intellectuels où, mettant l'accent sur le dialogue, il ne s'embarrasse guère de descriptions naturalistes, sans toutefois s'opposer ouvertement au réalisme socialiste. Spectacles polis comme une boule où rien ne peut accrocher.

Proche d'Axer, Aleksander Bardini se dis-

(5) *Le Chemin de Czarnolas* (1952) est un drame en vers sur Jan Kochanowski, le plus grand poète polonais de la Renaissance.

The Bathhouse - Les Bains, Wladimir Maiakovsky. M : Kazimierz Dejmek. D : Jozef Rachwalski. Teatr Nowy, Lodz. 1954. P : Myszkowski.

production, deeply moving with the tragedy of the two principal characters.

Soon afterwards, already on the threshold of the third period, when socialist realism started to go over to the defensive, Bardini reached out for the most difficult play of the Polish repertoire, Mickiewicz's *Forefathers' Eve*. Here he had to contend with immense difficulties : the arrangement and interpretation of the text, the still required " realistic " conception of the production, and... the tradition of Leon Schiller's presentation of twenty years ago. Bardini's *Forefathers' Eve* nevertheless became an important event in the post-war theatre, the first indication of the defeat of the taboos of socialist realism.

At this stage Axer also reached out for the great repertoire of Polish classical poetry and put on Slowacki's *Kordian*. Consistently following his own style, he presented an interesting experiment : he took the passionate, sneering romanticist—brimming over with an excess of imagination, intellect and

tingue lui aussi par son sens de la mesure, un réalisme bourgeois discret, la présentation intellectuelle du rôle. Il s'est fait connaître par la mise en scène de *Julius et Ethel* de Kruczkowski, pièce sur la vie des Rosenberg. D'une œuvre assez mince, il fait un spectacle sévère, simple, émouvant par le tragique des deux rôles principaux.

Peu après, au début de la troisième période, quand le réalisme socialiste en est réduit à la défensive, Bardini met en scène la pièce la plus difficile du répertoire polonais, *Les Aïeux* de Mickiewicz. Il doit surmonter d'énormes difficultés, telles que la composition et l'interprétation du texte, la conception « réaliste » — on l'exige toujours de la mise en scène — et surtout la tradition du grand spectacle donné par Léon Schiller vingt ans plus tôt. Cependant, *Les Aïeux* de Bardini marquent une date importante dans le théâtre d'après guerre; c'est le premier présage de la défaite des préjugés du réalisme socialiste.

metaphors—and brought him down to earth, and cooled him off, so to speak; consciously he presented Slowacki as if he were Shaw. The staging of *Kordian*, the first for many years, became another event in the life of the Polish theatre. This production aroused keen interest in Paris where it was presented in 1956, and in our country it marked a return to the great Polish repertoire : *Kordian* was also put on by Dabrowski in Cracow, and Rotbaum presented Wyspianski's *Wedding* in Wroclaw.

Now the third, the youngest " generation " began to make itself heard. Outstanding among this group are four of Schiller's pupils : Kazimierz Dejmek (Lodz), Krystyna Skuszanka (Nowa Huta), Lidia Zamkow

Axer, lui aussi, puise maintenant dans le grand répertoire poétique des classiques polonais : il met en scène *Kordian* de Slowacki. Mais, fidèle à son tempérament, il ne change pas de style et aboutit à un résultat curieux : celui d'un romantisme tout ensemble passionné et railleur, plein d'élan et de fantaisie sous des dehors raisonneurs et modérés. Présenté à Paris en 1956, ce spectacle fut jugé intéressant et, en Pologne, il a inauguré la reprise du grand répertoire national : à Cracovie, *Kordian* est présenté par Dabrowski ; à Wroclaw, Rotbaum met en scène *Les Noces* de Wyspianski.

A présent, la parole est à la jeune « génération ». Tout d'abord quatre élèves de Schiller : Kazimierz Dejmek (Lodz), Krys-

Noc Listopadowa (November Night - La Nuit de Novembre), Stanislaw Wyspianski. M : Kazimierz Dejmek. D : Jozef Rachwalski. Teatr Nowy, Lodz. 1956. P : Smigacz.

This dramatic chronicle about the Polish uprising of 1830, introduces Greek gods who fight side by side with historic personalities and unknown rebels.

Cette chronique dramatique de l'insurrection polonaise de 1830, côte à côte avec des personnages historiques, fait participer les dieux grecs à la lutte.

and Ludwik René (Warsaw). Reborn with them was the theatrical trend that searches for a repertoire of a broad scope, a trend that aspires to a synthesis of the word, movement, colour, lights and music, that is not afraid of sharp contrasts, of mixing pathos with the grotesque, lyricism with sarcasm, a trend of passionate and consciously political art. At the beginning, all four of them turned to the Soviet revolutionary plays of the twenties. Skuszanka gave the first Polish presentation of Bielocerkovsky's *Storm*, René produced Slavin's *Intervention* and Korneychuk's *Wreck of a Squadron*. Later in 1954 Zamkow staged Vishnievsky's hitherto banned *Optimistic Tragedy* in which the chief smacks of Beria, and in 1955 Dejmek dared to present *The Bathhouse* by Mayakovsky, another play which until then had been forbidden because of its sharp attack on socialist bureaucracy. This play became the fuse that set off an explosion in the Polish theatre. Dejmek followed up this production with Wyspianski's banned *November Night*, one of the Polish classical plays difficult to stage. Skuszanka turned to Shakespeare's *Measure for Measure* and Slowacki's *Balladyna* to show the abuse of power. Under her direction the Nowa Huta theatre presented, in a region that is difficult from the theatrical point of view, such plays as Gozzi's *Turandot*, Steinbeck's *Of Mice and Men* and Synge's *The Playboy of the Western World*. René, whose temperament is the least violent, more reflective, with a liking for sceptical irony, showed two consecutive premières of plays by Bertolt Brecht : *The Good Woman of Setzuan* (1956) and *The Good Soldier Schweik* (1957), in which the public immediately understood the obvious political allusions, though they were perhaps not as sharp as in one of Dejmek's latest productions : *Winkelrieds' Feast* by Andrzejewski and Zagorski.

Maryna Broniewska is another director who represents the poetical, spectacular trend. Lyrical and subtle in her gradations, avoiding showiness as well as grotesqueness and sarcasm, this director has so far shown preference for classical plays. Broniewska went over from the dance to the drama, hence her productions are sometimes marked

tyna Skuszanka (Nowa Huta), Lidia Zamkov et Ludwik René (Varsovie). C'est la renaissance d'un répertoire de grande envergure, tendant à associer intimement parole, mouvement, couleur, lumière et musique; ne craignant pas les contrastes marqués; unissant le pathos au grotesque, le lyrisme à la raillerie. C'est là un art passionné et volontairement politique. Au début, ces quatre puisent dans le répertoire des pièces soviétiques révolutionnaires, écrites dans les années 1920-1930. Skuszanka met en scène, pour la première fois, *La Tempête* de Bieloserkovski, René présente *L'Intervention* de Slavine et *L'Anéantissement de L'Escadre* de Korneïtchouk. En 1954, Zamkov monte *La Tragédie optimiste* de Vichnievsky, interdite jusqu'alors, où le personnage du meneur porte en lui les germes de cas semblables à celui de Beria. En 1955, Dejmek ose mettre à l'affiche *Les Bains* de Maïakovsky, œuvre prohibée, elle aussi, qui attaque avec passion la bureaucratie socialiste et devient, pour le théâtre polonais, cette mèche bien connue qui met le feu aux poudres. A son tour, Dejmek présente *La Nuit de Novembre*, œuvre de Wyspiansky, auteur frappé d'interdit, l'une des pièces classiques polonaises les plus difficiles à mettre en scène. Skuszanka traite les problèmes posés par l'abus du pouvoir dans *Mesure pour Mesure* de Shakespeare et *Balladyna* de Slowacki. Le théâtre qu'elle dirige à Nowa Huta — terrain difficile, réfractaire au théâtre — présente *Turandot* de Gozzi, *Des Souris et des Hommes* de Steinbeck et *Le Baladin du Monde occidental* de Synge. René, de tempérament moins ardent que les autres, plus réfléchi et davantage enclin à l'ironie sceptique, donne successivement *La Bonne Ame de Se-Tchouan* (1956) et *Le Brave Soldat Chveik* (1957) de Brecht. Le public saisit ici des allusions politiques directes, quoique moins vives que dans l'un des derniers spectacles de Dejmek, *La Fête de Winkelried* d'Andrzejewski et Zagorski.

Maryna Broniewska se consacre, elle aussi, au spectacle poétique et sciemment « théâtral ». Elle use d'un ton lyrique et subtil, évite le clinquant, le grotesque et la raillerie. Indifférente aux passions politiques, elle s'est exprimée jusqu'à présent de préférence

Wesele (The Wedding - Les Noces), Stanislaw Wyspianski. M : Maryna Broniewska - Jan Swiderski. D : Andrzej Pronaszko. Teatr Wojska, Warszawa. 1955. P : Hartwig.

With *The Wedding* (1900), Wyspianski mocks the lack of realism of his contemporaries who imagine that Poland's liberation may be achieved by an alliance between the intelligentsia and the peasants. At the wedding of the modernistic poet and the young peasant girl, which takes place in a humble cottage, phantoms of historic characters appear and mingle with the guests to incite them unsuccessfully to revolt.

Avec *Les Noces* (1900), Wyspianski raille le manque de réalisme de ses contemporains qui s'imaginaient que l'alliance de l'intelligentsia et de la paysannerie assurerait la libération de la Pologne. Dans la chaumière où se célèbrent les noces du poète moderniste et de la jeune paysanne, les ombres de grands personnages du passé se révèlent aux assistants pour les inciter — sans résultat — à le révolte.

by exceptionally charming gestures, movements, arrangement of people, combined with splendid colour effects and musical background.

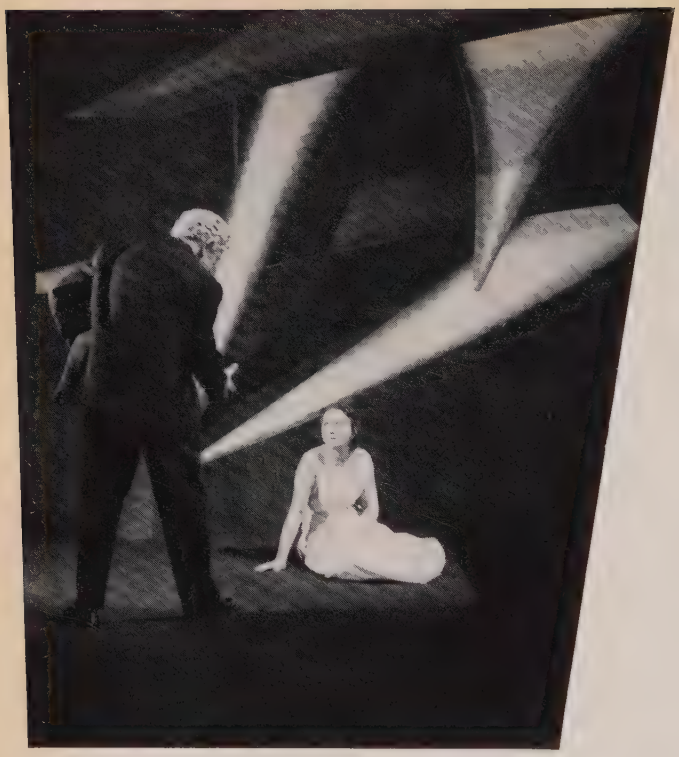
Among the young directors, probably only Janusz Warminski remained faithful to the intimate type of psychological play of manners and morals.

Colourful, poetic and symbolic plays are coming to life again not only in professional theatres. Playing a rôle, too, are the small theatres run by students and painters; these experimental stages springing up spontaneously in the course of the past two years, are at present becoming one of the important elements in the revitalization of the theatre.

dans les classiques. Broniewska est passée de la danse au drame : c'est pourquoi ses spectacles ont parfois une rare beauté du geste, du mouvement, de la composition des groupes, tout en étant parfaits quant à la couleur et à la musique.

Parmi les jeunes metteurs en scène, il n'y a peut-être que Janusz Warminski qui reste fidèle au théâtre intimiste et psychologique.

Ce n'est pas seulement dans les théâtres professionnels que se manifeste la renaissance du spectacle coloré, poétique et non-conformiste. Y participent activement, depuis deux ans environ, les petites scènes expérimentales nées spontanément dans les milieux d'étudiants ou de peintres. Leurs styles et



Tadeusz Burnatowicz et Maria Koscialkowska dans *Antigone*, Jean Anouilh. M : Jerzy Kaliszewski. D : Tadeusz Kantor. Teatr Stary, Krakow. 1957. P A. Drozdowski.

Generally, they put on combined programmes; the style and content range from surrealistic emotional rebellion to open and stinging political satire.

It is impossible not to notice that the present upsurge of the poetic, spectacular theatre is somewhat of an artificial phenomenon, the reaction to the " seven lean years " of socialist realism. Undoubtedly, after some time, today's turbulence will give way to calmness and the two currents will run side by side, each more reasonably proportioned. This becomes more obvious when one notes the fact that Polish dramaturgy is not giving birth to any great spectacles, nor are there any signs of an essentially new artistic trend in the theatre. As a matter of fact, it is also not seen in the " little theatre " movement. Maybe the reasons for this situation should be looked for not only in Poland. It is undoubtedly a reflection of the general stagnation of the contemporary European stage. Unfortunately, new epochs in theatre life do not make their appearance on order.

leurs sujets oscillent entre d'émotives révoltes surréalistes et une franche satire politique.

Il est impossible de ne pas s'apercevoir que cet épanouissement du théâtre poétique spectaculaire a quelque chose d'artificiel, que c'est une réaction aux « sept années maigres » du réalisme socialiste. Il est certain qu'après un certain temps cette écume bouillonnante se déposera et que les deux courants — le théâtre psychologique et le théâtre-spectacle — se rangeront côte à côte dans des proportions plus raisonnables. D'autant plus que ce style « schillerien » (en miniature) ne trouve point de répondant chez les auteurs dramatiques contemporains, chez qui l'on ne voit pas de présages d'un courant foncièrement nouveau. Ce courant n'est pas apparent non plus, il est vrai, dans le théâtre intimiste. Peut-être que les causes de cet état de choses ne sont pas seulement locales. C'est le reflet de la stagnation certaine de la scène européenne contemporaine, dans son ensemble. Hélas, les nouvelles époques du théâtre n'apparaissent pas sur un simple appel.

KONSTANTY PUZYNA

CONTEMPORARY POLISH STAGE DESIGN

★

LA SCÉNOGRAPHIE POLONAISE CONTEMPORAINE

ZENOBIUSZ STRZELECKI

STANISLAW WYSPIANSKI

Design for the costume of *Boleslaw the Bold*. 1904

Projet de costume pour *Boleslaw le Hardi*. 1904

CONTEMPORARY Polish stage design really began with Stanislaw Wyspianski (1869-1907)—who was a painter, poet and producer. At a time when the Cracow theatre used so-called "Vienna sets" for scenery, Wyspianski aimed at a synthetic conception of stage setting with the introduction of functional pedestals, the limiting of props to a minimum and their inclusion in the painted scenery. Also in his production of *Boleslaw the Bold*, Wyspianski created a fantastic but artistically true architectural setting and ancient Slav costumes based on national attire, but synthetized and monumentalized. In his *Liberation*, produced in 1903, he presented an empty stage and made changes in sections of the scenery in front of the audience, thus defying 19th century illusionism and preceding Fuchs in retheatralizing the theatre. The projects outlined by Wyspianski for Polish scenic design were put into effect by following generations, in particular by Frycz, Drabik and Pronaszko.

Karol Frycz based his designs on a profound knowledge of styles and an excellent feeling for colour; his art was eclectic, but

LE père de la scénographie polonaise contemporaine est Stanislaw Wyspianski (1869-1907), qui tout à la fois était peintre, poète et metteur en scène. A l'époque où l'on utilisait, au Théâtre de Cracovie, ce que l'on appelait des « décors viennois complets », Wyspianski visait à une conception synthétique du décor, à l'introduction de praticables fonctionnels, à la réduction des accessoires et à leur intégration à la composition picturale du décor. Ainsi, pour sa réalisation de *Boleslaw le Hardi*, Wyspianski a créé une architecture fantastique, à base authentique, et des costumes slaves anciens d'après les costumes nationaux, mais synthétisés et monumentalisés. Pour *Libération*, Wyspianski offrait, dès 1903, l'image d'une scène vide avec des décors fragmentaires dont on opérait le changement à vue; en somme, avant Fuchs, il combattait déjà l'illusionnisme du XIXe siècle, en « rethéâtralisant » le théâtre.

Les tâches que Wyspianski assignait à la scénographie polonaise ont été réalisées par les générations suivantes, en particulier par Frycz, Drabik, Pronaszko.

Karol Frycz base ses décors sur une pro-

JAN KOSINSKI

Zemsta (Revenge - La Vengeance), Aleksander Fredro. M : Jerzy Zegalski. Teatr Polski, Poznan. 1951. P : Zenon Maksymowicz.

This outstanding comedy by Fredro (1835) relates the quarrels between two noblemen about a party-wall in an impoverished manor house.

Chef-d'œuvre de Fredro, cette comédie (1835) relate les querelles de deux nobles à propos d'un mur mitoyen, dans un château qui tombe en ruines.

it helped to introduce various styles into the theatre—realism, expressionism, constructivism. Frycz was unequalled in his interiors of Polish mansions or of French palaces, which he furnished with exquisite taste.

Wincenty Drabik, who died in 1933, was just the opposite of Frycz; a stage designer with great creative power, attracted by the monumental. He was at times inconsistent and, with his dash and intensity of colour, overpowered the play and the actor. Two trends are most characteristic of his scenic design: peasant ornament, based on the colourful art of the Polish country-side, and

fonde connaissance des styles et sur un goût très sûr des couleurs; c'est un éclectique, qui a contribué à introduire au théâtre aussi bien le réalisme, l'expressionnisme, ou le constructivisme. Frycz est incomparable dans les intérieurs de manoirs polonais ou de châteaux français qu'il aménage avec un goût raffiné.

Wincenty Drabik, mort en 1933, était l'opposé de Frycz; décorateur impulsif, attiré par le populaire et le monumental, il lui arrivait d'être inconséquent et d'écraser le drame et l'acteur sous l'ampleur et l'intensité des couleurs. Deux tendances le caractérisent : l'une vers l'ornementation populaire, empruntée à l'art enluminé de la

the monumental-expressionist orientation operating by means of a distorted synthetic mass.

Andrzej Pronaszko's stage was artistically more uniform, being based on the principles of formism (a Polish variety of cubism) adapted to the theatre and the requirements of a three-dimensional stage. Thus he built his scenery mainly on platforms of various heights and on inclines which governed the movements of the actor and constituted the plastic base for vertical forms that were an integral part of the stage area. The costume was subjected to the same laws as the scenery, hence—architecturalized: the folds were stiffened with the help of padding, details were abandoned for the benefit of composed and plastic forms, descriptive of the characters and dictating their gestures.

Wladyslaw Daszewski began his artistic career by drawing for satirical publications; that is perhaps why he was so successful in scenery and costumes for comedy. His wittiness aimed at characterizing the butt of his ridicule—mainly the bourgeoisie. Sometimes he turned to former conventions (Elizabethan, those of the 18th century, etc.) but he did so consciously and with the contemporary taste for graphic persiflage.

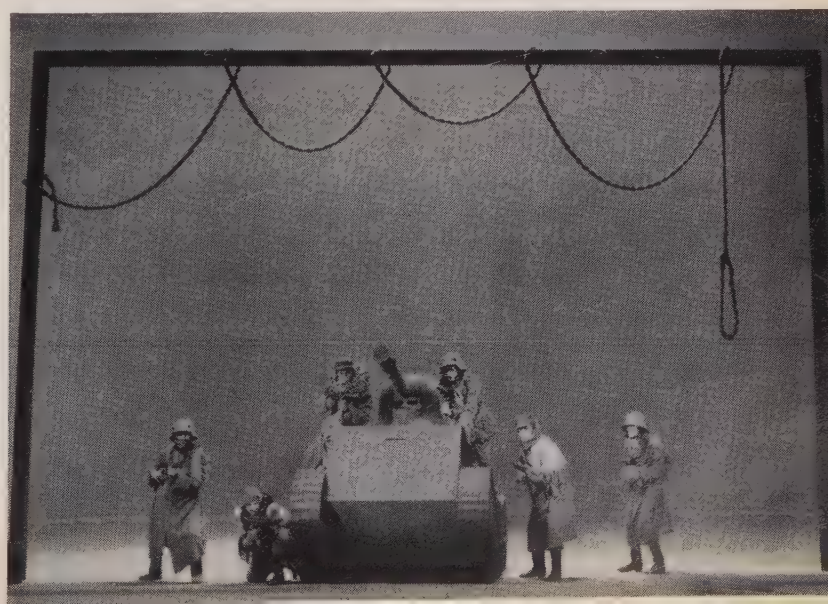
These four artists: Frycz, Drabik, Pronaszko and Daszewski—were the pioneers of Polish stage design and the teachers of the younger generation studying at the Academy

campagne polonaise, l'autre vers l'expressionnisme monumental, s'affirmant à l'aide du volume synthétique déformé.

Les décors d'Andrzej Pronaszko sont plus homogènes; ils s'inspirent du formisme (variété polonaise du cubisme), tout en tenant compte des nécessités du théâtre et d'une scène à trois dimensions. Pronazsko construit donc ses décors sur des praticables, à différents niveaux, et sur des plans inclinés qui déterminent les mouvements de l'acteur et constituent une base plastique pour les formes verticales intégrées à l'espace scénique. Le costume est soumis aux mêmes lois que le décor : il a donc un caractère architectural; les plis sont rendus rigides par le rembourrage et les détails de couture sont abandonnés au profit des formes composées, caractérisant le personnage et commandant ses gestes.

Wladyslaw Daszewski a débuté par des dessins dans des revues satiriques; c'est pour cela, sans doute, qu'il réussit tellement bien décors et costumes de comédies; son ingéniosité s'exerce à caractériser d'un trait aigu la société qu'il raille — la bourgeoisie notamment. Daszewski retourne parfois aux conventions du passé (plantation élizabéthaine, du XVIIIe siècle, etc...), mais c'est en toute lucidité; et ici encore, il est bien moderne par son persiflage graphique.

Ces quatre artistes — Frycz, Drabik, Pronaszko, Daszewski — sont les pionniers



JAN KOSINSKI

Schweik, Bertolt Brecht. M : Ludwik René. Teatr Wojska, Warszawa. 1957. P : J. Mierzanowski.

TADEUSZ KANTOR

Saint Joan, G. Bernard Shaw. M : Wladyslaw Krzeminski. Teatr Stary, Krakow. 1956. P : Myszkowski.

of Fine Arts in Warsaw and Cracow as well as in the production section of the Theatre Institute in Warsaw led by Leon Schiller.

Stage designers of the second generation deserving of mention are : Roszkowska, Kosinski (Warsaw school), Stopka and Kantor (Cracow school).

Teresa Roszkowska's stage settings possess a certain baroque pathos in the restless line of pedestals, spiral columns, intertwined arches, artificial perspectives and also in the poetic lines of draperies, and the tulle-like crowns of trees... She is exclusively interested in the so-called "grand répertoire" : *Fantazy*, *Horsztynski*, *Le Cid*... She has also designed scenery and costumes for more modern dramaturgy : Giraudoux's *Electra*, Shaw's *Saint Joan* and Prokofiev's ballet *Romeo and Juliet*.

de la scénographie polonaise et les maîtres de la jeune génération qui fait ses études à l'Académie des Beaux-Arts à Varsovie et à Cracovie et à la section de mise en scène de l'Institut du Théâtre à Varsovie, autrefois dirigé par Léon Schiller.

Passons donc à présent aux représentants de la deuxième génération : Roszkowska et Kosinski (école de Varsovie), Stopka et Kantor (école de Cracovie).

Les décors de Teresa Roszkowska, apparentés au baroque, témoignent d'un pathos certain dans la ligne mouvementée des praticables, les colonnes torses, les arcs entrelacés, les raccourcis dans la perspective, et dans la poésie qui naît de la mollesse des draperies et des arbres couronnés de tulle. Roszkowska s'intéresse uniquement à ce que l'on appelle le grand répertoire; dans le moderne, elle a fait les décors pour *Electre* de Giraudoux, *Sainte Jeanne* de Shaw et le ballet de Prokofieff *Roméo et Juliette*.

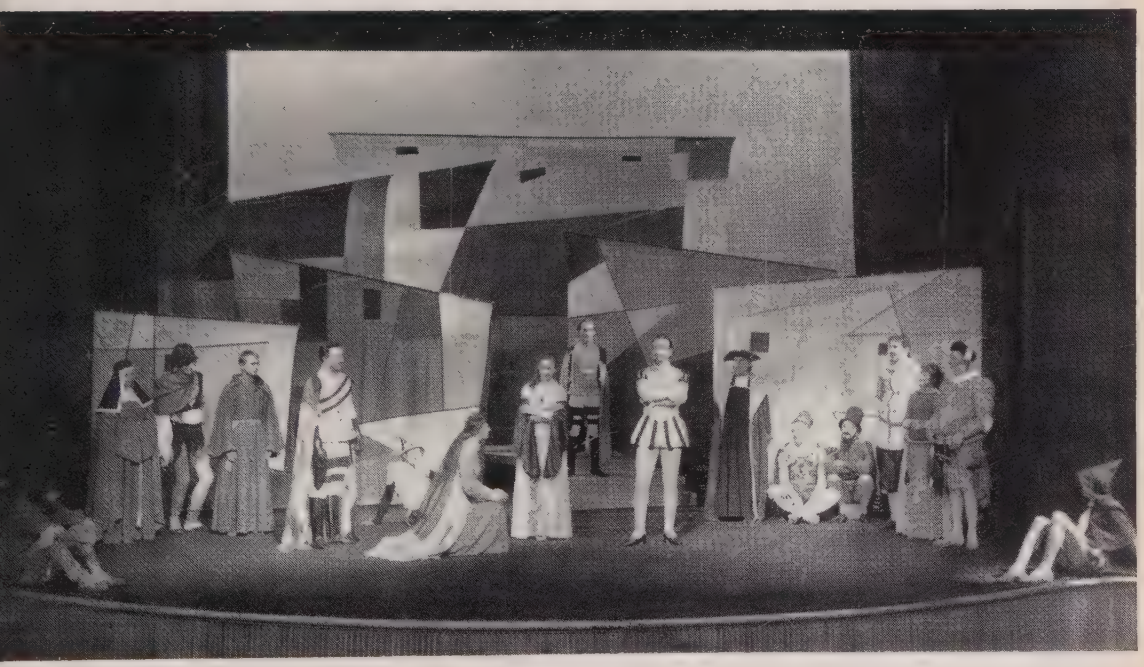
Les décors de Jan Kosinski sont plus calmes et plus sobres; leur conception, tant au point de vue du volume que du coloris, est mûrement réfléchie, intégrée au texte dramatique auquel elle ne fait jamais concurrence; la

Jan Kosinski's stage settings are calmer and more sober; the composition both as regards solidity and colour is well thought out, integrated with the text of the drama with which it never competes; it is economical clear, balanced, mathematical—all qualities of a classical trend in art. This classicism finds its reflection also in technical solutions to problems of décor that are ingenious, appropriate, intelligent and witty. Kosinski's stage settings are not devoid of romantic moods or humour, but contain no sentimentality or triviality; on the contrary, his is a well composed, reflective atmosphere and humour, not of the 19th century, but of the 20th.

Warsaw is under the influence of Daszewski's neo-realism, while Cracow was influenced by Pronaszko's cubism mingled with the newest trends in scene-painting. This line is further developed by Andrzej Stopka, who is also an excellent caricaturist, and by Tadeusz Kantor, a fine painter who is seaking a new form of theatre art. His experiments may give rise to an interesting vanguard theatre with a predominance of

composition est économe, claire, équilibrée — ce sont les qualités d'un art à tendance classique. Ce classicisme a également son reflet dans des solutions techniques de décors très ingénieuses, disons même : spirituelles. Le décor de Kosinski n'est dépourvu ni d'ambiance romantique, ni d'humour — selon les cas —, mais sans laisser place au sentimentalisme ou à la trivialité; au contraire, c'est un humour composé, réfléchi, qui n'est pas du XIXe, mais du XXe siècle.

Varsovie se trouve sous l'influence du néo-réalisme de Daszewski tandis qu'à Cracovie domine plutôt le cubisme de Pronaszko, auquel se mêlent les courants les plus modernes de la peinture. C'est à cette tendance que se rattachent Andrzej Stopka, qui est aussi un remarquable caricaturiste, et Tadeusz Kantor, peintre de chevalet qui ne cesse de rechercher, au théâtre, de nouvelles formes d'art. Ses expériences pourraient bien donner naissance à un curieux théâtre d'avant-garde où domineraient les éléments plastiques, contrairement au théâtre littéraire actuel, qui repose sur les réactions psycho-auditives du spectateur.



TADEUSZ KANTOR

Measure for Measure, Shakespeare. M : Krystyna Skuszanka. Teatr Ludowy, Nowa Huta. 1956. P : Myszkowski.

The Recruiting Officer, George Farquhar. M : Janusz Warnecki. Teatr Polski, Warszawa. 1957. P : Hartwig-Myszkowski.

plastic elements in contradistinction to the present literary, auditory theatre.

Kantor's sets have, until now, revealed a cubist trend. The result is a skeletal construction of stairs, walls, columns and arches—integrated by a large splash of some kind of mass which constitutes the support or background for the actor. The last elements of illusionism, or even of realism, are eliminated for the benefit of scenic construction, emphasizing the texture not of the "real material" but of the "theatrical material". However, Kantor avoids abstraction in classical plays; on the contrary, his aim is to characterize the idea and construction of the play and not the place of action and historical time.

Otto Axer is a painter and graphic artist, whose style varies in accordance with the drama. Instead of precision in compositional construction, he presents a free pictorial improvisation since, in his opinion, a precise technical drawing has no place in the theatre

Jusqu'à présent les décors de Kantor accusent surtout une tendance cubiste. Le résultat, c'est une construction qui indique seulement les escaliers, les murs, les colonnes et les arcs, et les assemble avec la tache plus ou moins grande d'une masse indéterminée servant de point d'appui ou de fond à l'acteur. Les dernières traces de l'illusionnisme et même du réalisme y sont éliminées au profit d'une construction scénique qui met en évidence la nature du « matériel théâtral » et non plus celle du « matériel réel ». Cependant Kantor évite l'abstraction dans les pièces classiques; au contraire, il s'efforce de rendre sensibles l'idée et la structure de l'œuvre, sans situer l'action ni préciser le moment historique.

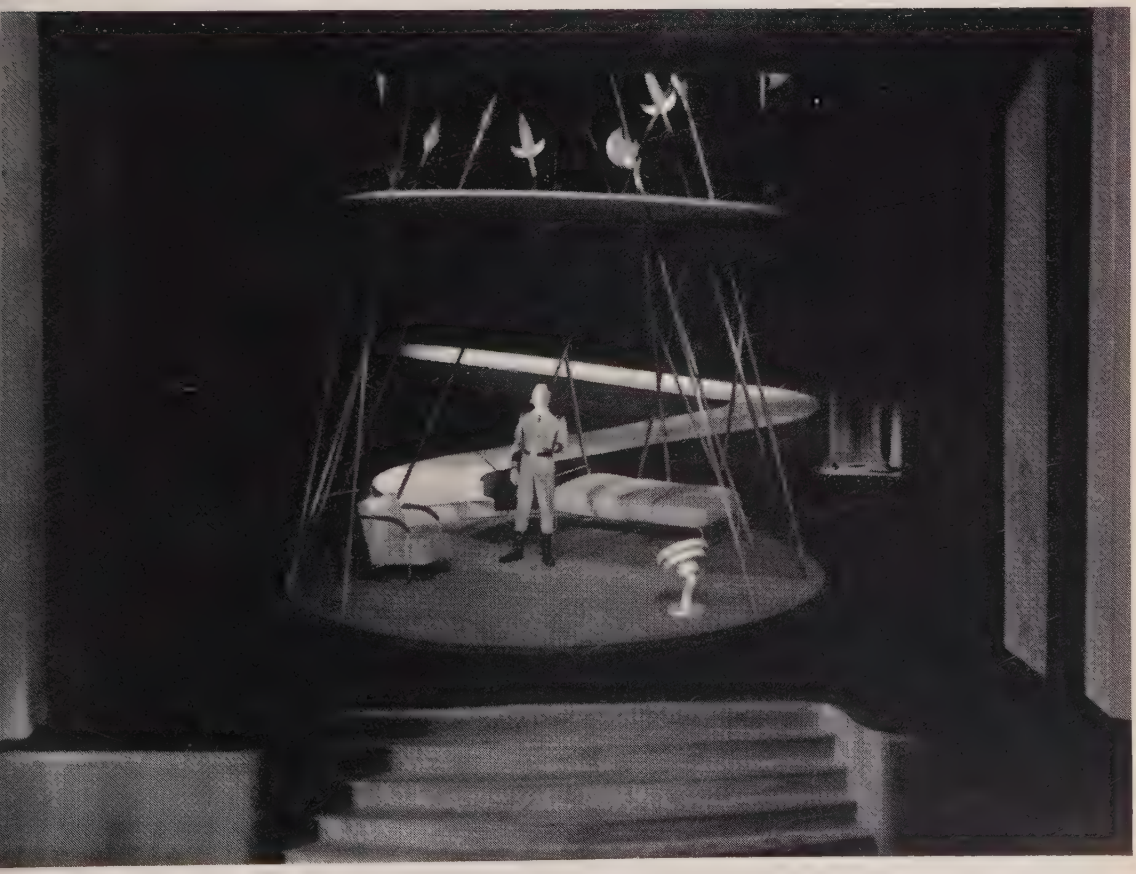
Otto Axer est peintre et dessinateur : le style de ses décors varie selon l'œuvre à représenter. Il est l'ennemi d'une trop grande précision dans l'établissement d'un projet et lui préfère la liberté d'improvisation; selon lui, la détermination précise d'une maquette n'a pas sa raison d'être au théâtre, où chaque spectateur regarde la scène d'une place différente, et, par conséquent, voit sous un angle différent les contrastes, les profils,

where, in practice, every spectator looks at the set from another angle and, therefore, has a different view of the whole, of sections and proportions, while the light, too, changes the colour. His scenery does not present precise forms contoured by a single line, but is more expressionist in character with form emerging from a fog of seemingly confusing lines. After a variety of trends : expressionism, realism, and so on, we now come across Axer's abstract stage sets, particularly in the ballet. He regards costume as an important element of colour; he likes to break them up with colour and painted ornament.

A characteristic feature of Polish stage design is its universality and modernity : not only the main theatres of Warsaw and Cracow can boast of contemporary plastic settings;

les proportions et les variations de lumières. Son décor graphique ne présente pas une forme aux contours tracés d'un seul trait, mais rappelle plutôt les impressionnistes, où la forme émerge d'un brouillard de traits apparemment confus. Après les diverses tendances : expressionnisme, réalisme, etc., nous arrivons maintenant, avec Axer, aux décors abstraits, principalement dans le ballet. Les costumes sont, pour lui, d'importants éléments de couleur : il y aime les oppositions et y emploie volontiers les ornements peints.

Les traits dominants de la scénographie polonaise sont son universalité et son modernisme. Et les principaux théâtres de Varsovie et de Cracovie ne sont pas les seuls à bénéficier de décors d'inspiration contemporaine; on trouve également de très intéressantes



JERZY TORONCZYK

Une Fille pour du Vent, André Obey. M : Jerzy Golinski. Teatr Osterwy, Lublin. 1957. P : Hartwig - Myszkowski.

ZENOBIUSZ STRZELECKI

Le Médecin malgré lui, Molière. M : Krystyna Berwinska. Teatr Ziemi Mazowieckiej. 1956. P : Hartwig - Myszkowski.

very interesting décors can also be found in all the other cities: in Lodz (stage designer—Rachwalski), Wroclaw (Jedrzejewski), Katowice (Lange), Nowa Huta (Szajna), Poznan (Bednardowicz), Gdansk (Krassowski), Szczecin (Bunsch), Lublin (Krakowski), Czestochowa, Kalisz, and in numerous other towns that have permanent theatrical companies with permanent directors and stage designers as well as technical staff (workshops where the stage sets, costumes and accessories are made) which are subsidized by the State: these are ambitious and creative companies which sometimes prepare more interesting productions than those presented in Warsaw and Cracow. We owe this development of scenic art to Wyspianski, Schiller and the first stage designers who succeeded in winning an important place for plastic art in theatre presentations, who accustomed the audience to good, artistic and carefully executed stage settings, and who created a Polish tradition of stage design.

réalisations à Lodz (décorateur : Rachwalski), à Wroclaw (Jedrzejewski), à Katowice (Lange), à Nowa Huta (Szajna), à Poznan (Bednarowicz), à Gdansk (Krassowki), à Szczecin (Bunsch), à Lublin (Krakowski), à Czestochowa, à Kalisz et dans d'autres villes qui possèdent des compagnies permanentes, des metteurs en scène et des décorateurs attitrés, ainsi que des ateliers pour la confection des décors, des costumes et des accessoires, l'ensemble étant subventionné par l'État. Ces compagnies ont de hautes ambitions et donnent des représentations parfois plus intéressantes que les théâtres de Varsovie et de Cracovie. Ce développement, en ce qui concerne la scénographie, nous en sommes redevables à Wyspianski, à Schiller, ainsi qu'aux premiers décorateurs qui ont su conquérir à l'art plastique une place importante dans le théâtre, en donnant aux spectateurs le goût d'un décor artistique et soigné et en créant une tradition polonaise de la scénographie.

THE POLISH BALLET

LE BALLET POLONAIS

IRENA TURSKA

THE re-establishment of the Polish ballet got under way at a time when our country was ruined by the war. Small ballet groups sprang up spontaneously (Wojcikowski's, Parnell's, Paplinski's and Kopinski's), giving performances throughout the country and once again presenting dances and small sketches based on folklore.

The attention of the state authorities was, however, correctly directed towards ballet training which came under the patronage of the Ministry of Culture and Art. The Ministry conducted a selection of private schools—ballet, dance and rhythmics— and treated them as a foundation for the creation of state ballet schools. This objective was realized in 1950 through the nationalization of the best schools which were given a uniform organic structure and curriculum. Thus, Poland has at present four State Secondary Ballet Schools—in Warsaw, Poznan, Bytom and Gdansk—with a 9-year programme of studies, that combines professional training with general education. These schools had to work under very difficult conditions in unsuitable buildings and, in addition, suffered from a lack of qualified teachers. Last year the Warsaw Ballet School, directed by L. Wojcikowski, moved to a modern, well-equipped building situated directly alongside the "Grand Theatre", now under reconstruction, and supervised by Arnold Szyfman. Soon the Poznan school

LA situation désastreuse où se trouvait notre pays après la guerre n'a pas empêché la formation spontanée de petites compagnies de ballets (celles de Wojcikowski, Parnell, Paplinski, Kopinski) qui dans tout le pays présentèrent de nouveau des danses et de petits divertissements sur des thèmes populaires.

A juste titre, l'État accorda d'abord son aide à la formation des danseurs. Le Ministère de la Culture et de l'Art fit choix d'un certain nombre d'écoles privées, les considérant comme une base permettant de créer des écoles d'État. Ce projet a été réalisé en 1950 par la nationalisation des meilleures écoles, qui ont été dotées alors d'une organisation et d'un programme d'enseignement uniformes. Il existe actuellement en Pologne quatre écoles officielles de ballet : à Varsovie, à Poznan, à Bytom et à Gdansk, dont le cycle d'études de 9 ans comprend l'apprentissage professionnel et une formation générale.

Au début, ces écoles fonctionnaient dans des conditions très difficiles : elles ne possédaient pas de locaux appropriés et les professeurs qualifiés étaient en nombre insuffisant. L'année dernière, l'école de ballet de Varsovie, dirigée par L. Wojcikowski, s'est installée dans un bâtiment moderne, situé près du Grand Théâtre d'Opéra et de Ballet, actuellement en reconstruction, sous la direction d'Arnold Szyfman. Bientôt, l'école

Barbara Bittner and Zbigniew Kilinski in *Harnasie*, Karol Szymanowski. Ch. : Stanislaw Miszczyk. D : Andrzej Stopka. Warsaw Opera House - Opéra de Varsovie. 1951. P : Hartwig.

directed by Olga Slawska, the former prima ballerina of the "Representative Ballet" will also be given a building of its own. Moreover, an experimental choreographic department was opened in 1956 (ballet dancing and pedagogics) at the State Higher Drama School in Warsaw.

Before the work of these schools could yield effective results, the revived theatres had to complete their ballet companies. They recruited older dancers as well as young, often under-trained pupils from private ballet schools and even from amateur groups. Among these were many talented artists who, after a few year of solid work under the supervision of "maîtres de ballet", became outstanding soloists. In general, however, the state of affairs existing in those years is responsible for the present low and uneven quality of our "corps de ballet".

In Poland, professional ballet companies are connected with opera. In addition, the last twelve years has seen the establishment of a number of song and dance companies —"Mazowsze", "Slask", the Polish Army ensemble, as well as the Polish Dance Company which include professional artists who have been mainly trained for the presentation of stylized folk dances.

de Poznan, dirigée par Olga Slawska, la danseuse étoile du Ballet Représentatif, sera également dotée d'un bâtiment. En outre a été organisée en 1956 une section expérimentale de chorégraphie, pour maîtres de ballet et professeurs, auprès de l'École Supérieure de Théâtre, à Varsovie.

En attendant que le travail de ces écoles ait pu donner des résultats, les théâtres qui reprenaient leur activité ont été obligés de compléter leurs troupes de ballet en faisant appel aux anciens danseurs et en recrutant de jeunes adeptes, dont la formation était souvent insuffisante. Certes, parmi eux, se sont trouvés des artistes de talent qui, après quelques années de pratique, sont devenus des solistes remarquables. N'empêche que cet état de choses a eu, en général, une influence néfaste sur le niveau encore inégal de notre corps de ballet.

En Pologne, les troupes professionnelles de ballet se rattachent aux Opéras. En outre, au cours des douze dernières années, ont été créés des ensembles de chant et de danse : « Mazowsze », « Slask », « L'Ensemble de l'Armée Polonaise » et « L'Ensemble Polonais de Danse », dans lesquels travaillent des artistes professionnels formés principalement pour présenter sur une scène des danses populaires stylisées.

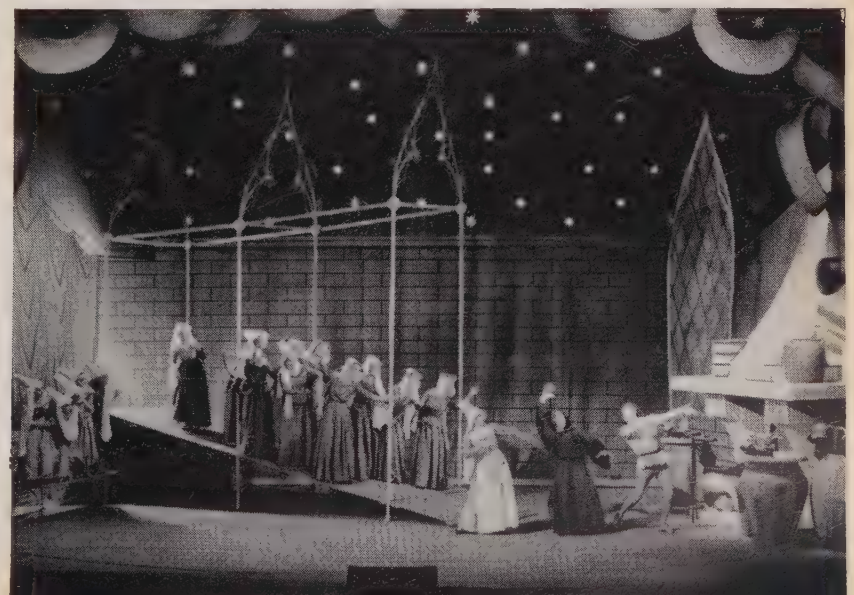
Au début, l'activité des ballets se bornait à présenter, dans les opéras, des intermèdes qui se transformèrent graduellement en petits divertissements, adaptés aux possibilités des ensembles. Le retour aux œuvres les plus précieuses de l'art polonais d'autrefois a commencé par la présentation de *Harnasie*

At the beginning, the ballet was limited to appearances between opera acts, gradually passing over to divertissements, composed of small dance forms, adapted to the possibilities of the companies. The return to the best Polish works of former days got under way in 1947 with the presentation of Szymanowski's *Harnasie* in Poznan (choreographer : Jerzy Kaplinski), followed in 1948 by Rozycki's *Pan Twardowski* in Bytom (choreographer : Stanislaw Miszczyck). *Pan Twardowski*, later presented all over Poland, is a fascinating romantic ballet based on a popular Polish legend. Revived too were *Wedding in Ojcow* and *Encampment*.

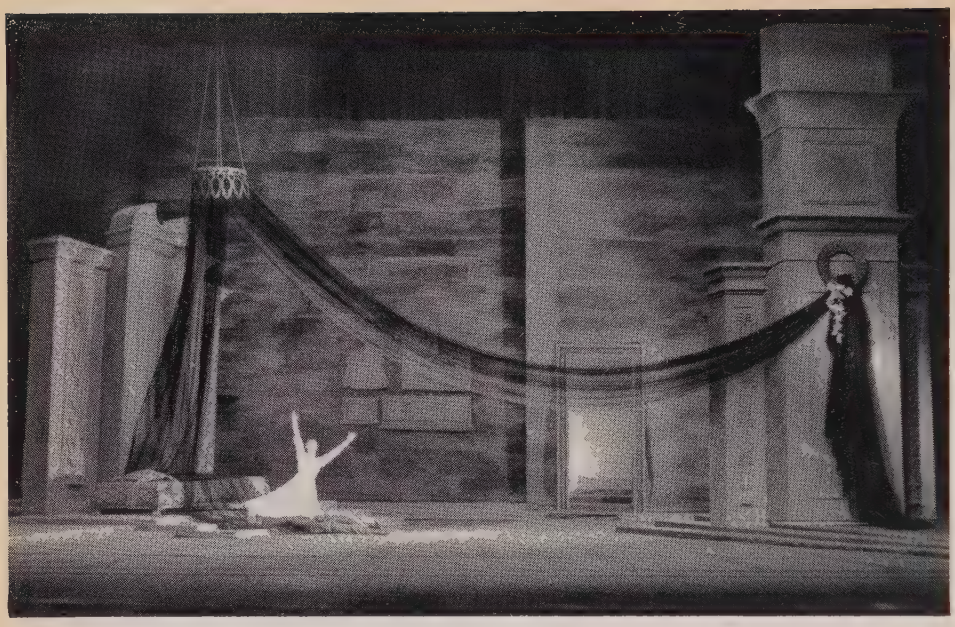
Composers' files yielded scores that could not be performed during the occupation period. Thus, Jan Maklakiewicz's *Cagliostro in Warsaw*, a ballet based on a fantasy written by Julian Tuwim, which deals with a famous 18th century sorcerer and adventurer, was put on in Poznan in 1947. This was followed shortly afterwards by Piotr Perkowski's *Swantewit* (choreographer : J. Kaplinski, 1948) based on ancient Slav legends about a deity with four faces. New Polish ballet creations, performed until now, are : Tadeusz Szeligowski's *The Peacock and the Maiden* (choreographer : Zygmunt Patkowski, Wroclaw, 1949), a symbolic Indian fairy tale by Lesmian, adapted by Waclaw Kubacki; P. Perkowski's *Rhapsody* (choreographer : J.

de Szymanowski, à Poznan, en 1947 (chorégraphe : Jerzy Kaplinski), et de *Pan Twardowski* de Rozycki, à Bytom, en 1948 (chor. : Stanislaw Miszczyk). Ce dernier est un ballet féerique et romantique d'après une légende populaire polonaise; il fut présenté plus tard sur toutes les scènes du pays. On a repris également les ballets : *Les Noces à Ojcow* et *Au Cantonnement*.

Dans les cartons des compositeurs se trouvaient des ébauches de partitions dont la réalisation avait été impossible pendant l'occupation. A Poznan, en 1947, on a porté à la scène *Cagliostro à Varsovie* de Jan Maklakiewicz : c'est un ballet composé d'après une fantaisie écrite par Julian Tuwim, dont le personnage central est le célèbre magicien et aventurier du XVIIIe siècle. Un peu plus tard était créé le ballet *Swantewit* de Piotr Perkowski (chor. : J. Kaplinski) dont le thème est emprunté à de vieilles légendes slaves sur le dieu aux quatre visages. Au nombre des créations récentes, citons encore : *Le Paon et la Jeune Fille* de Tadeusz Szeligowski (chor. : Zygmunt Patkowski, Wroclaw, 1949), conte symbolique hindou de Lesmian, adapté par Waclaw Kubacki; *Le Rapsode* de P. Perkowski (chor : J. Kaplinski, Bytom, 1950), livret de Stefan Otwinowski, conçu comme une métaphore symbolique de l'histoire des peuples tchèque, russe et polonais; *Le Canard d'Or* de Jan



L'Apprenti Sorcier, Paul Dukas. Ch : Leon Wojcikowski. D : Stefan Janasik. Poznan Opera House - Opéra de Poznan. 1952.



Romeo and Juliet - Roméo et Juliette, Prokofiev. Ch : Jerzy Gogol. D : Teresa Roszkowska. Warsaw Opera House - Opéra de Varsovie. 1954. P : Hartwig.

Kaplinski, Bytom, 1950), libretto by Stefan Otwinowski, conceived as a concise, symbolic history of the Czech, Russian and Polish peoples; Jan Maklakiewicz's *Golden Duck* (choreographer : J. Kaplinski, Bytom, 1951), with the libretto, based on an old Warsaw folk legend, written by Jan Rey—a Czech theorist and historian of the dance; Grazyna Bacewicz's *From Peasant to King* (choreographer : S. Miszczyk, Poznan, 1954), a ballet-comedy written by the satirist A.M. Swinarski according to a Polish 18th century comedy of manners ; Zygmunt Mycielski's *The Feast in Lipiny* (choreographer : S. Miszczyk, Poznan, 1954) a picture of contemporary life in a Polish village sketched by Jaroslaw Iwaszkiewicz. Soon two new Polish ballets will make their appearance on the stage : Tomasz Kiesewetter's *The King's Jester* (libretto by I. Turska) and Michal Swiezynski's *Amber Girl* (libretto by E. Darewska).

The stabilization of our opera houses, the higher technical and artistic level of the companies, the appearance of young talented soloists made it possible to attempt such classical ballets as Tschaikovsky's *Swan Lake* and *The Sleeping Princess*, Glazounov's *Ray-*

Maklakiewicz (chor. : J. Kaplinski, Bytom, 1951), dont le livret, qui a pour motif une vieille légende varsovienne, fut écrit par Jan Rey, théoricien et historien tchèque de a danse; *Le Paysan devenu Roi* de Grazyna, Bacewicz (chor. : S. Miszczyk, Poznan 1954), comédie-ballet de l'écrivain satirique A.M. Swinarski, d'après une comédie de mœurs polonaises du XVIIIe siècle; *La Fête à Lipiny* de Zygmunt Mycielski (chor. : S. Miszczyk, Poznan, 1954), tableau de la vie actuelle dans la campagne polonaise, brossé par Jaroslaw Iwaszkiewicz. Prochainement seront présentées deux nouveautés : *Le Fou du Roi* de Tomasz Kiesewetter (livret de I. Turska) et *La Demoiselle d'Ambre* de Michal Swiezynski (livret de E. Darewska).

La stabilisation de nos théâtres d'opéra, l'élévation du niveau technique et artistique des troupes et l'apparition de jeunes solistes de talent ont rendu possible la présentation de ballets classiques comme *Le Lac des Cygnes* et *La Belle au Bois dormant* de Tchaïkovsky, *Raymonde* de Glazounov, *Coppélia* de Delibes. D'autre part, les contacts avec le ballet soviétique ont permis d'introduire sur nos scènes les œuvres principales de son répertoire : *Le Pavot rouge* de Glière, *Roméo et*

monde and Delibes' *Coppelia*. Contact with the Soviet ballet brought to our stage the principal works of its repertoire: Gliere's *Red Poppy*, Prokofiev's *Romeo and Juliet* and *Cinderella*, and Asafiev's *The Fountain of Bakhtchissarai*. Amongst other interesting productions were the ballet adaptation of Prokofiev's *Peter and the Wolf* (J. Jarzyna, Gdansk), *Till Eulenspiegel*, based on R. Strauss' symphonic poem (L. Wojcikowski, Poznan and Warsaw) and the Yugoslav ballet *Ochridska Legenda* by S. Christic, staged in Bytom by Maks Kirbos, a Yugoslav choreographer.

Most Polish choreographers have worked abroad as well as at home and are familiar with various methods and artistic trends. It is therefore still difficult to speak about crystallized features of Polish national choreography, with the exception of the common feeling for the style and character of Polish folk dances.

Leon Wojcikowski is a remarkable character dancer and an expert on Spanish folklore. Endowed with a phenomenal choreographic memory, he mainly reconstructed the creations of Fokine and Massine and he also follows their methods. Stanislaw Miszczyk, a former member of the Representative Ballet, stands out for his exceptional inventiveness and talent for plastic composition of groups. Feliks Parnell, who has acquired great experience in the Russian theatre, went his own way, searching for new forms of stylization of the folk dance and leaning towards the grotesque and witty parody. Jerzy Kaplinski began his dance studies in Strasbourg and in Paris; his original and inventive compositions reveal his links with German expressionist dance and the modern plastic vision of the spectacle. Jerzy Gogol, the youngest of contemporary choreographers is a graduate of GITIS, the higher school for "maîtres de ballet" in Moscow, and has produced several ballets from the Soviet repertoire. Eugeniusz Paplinski, a graduate of the school attached to the Warsaw Opera, and first choreographer of "Mazowsze" during the period when it was being formed, is at present director of the Polish Dance Company; he has turned all his attention

Juliette et *Cendrillon* de Prokofiev, *La Fontaine de Bakhtchisseraï* d'Assafiev. Parmi les réalisations les plus intéressantes, nous mentionnerons le divertissement pour enfants *Pierre et le Loup* de Prokofiev (chor. : J. Jarzyna, Gdansk), *Tyll Eulenspiegel*, d'après le poème symphonique de R. Strauss (chor. : L. Wojcikowski, Poznan et Varsovie), et le ballet yougoslave *Ochridska Legenda* de S. Christic, mis en scène à Bytom par le chorégraphe Maks Kirbos.

Il est trop tôt encore pour parler d'une chorégraphie proprement polonaise, mise à part la manière commune de ressentir le style et le génie particulier des danses populaires.

Léon Wojcikowski, remarquable danseur de caractère, connaisseur du folklore espagnol et, de plus, doué d'une mémoire chorégraphique phénoménale, a surtout reconstitué des œuvres de Fokine et de Massine et travaille selon leurs méthodes. Stanislaw Miszczyk, ancien danseur du Ballet Représentatif, se distingue par son imagination et la savante composition plastique de ses groupes. Feliks Parnell, riche de l'expérience acquise dans les théâtres russes, suit sa propre voie, cherchant de nouvelles formes de stylisation des danses populaires et marquant un penchant pour le grotesque et la parodie. Jerzy Kaplinski a commencé ses études de danse à Strasbourg et les a poursuivies à Paris; ses compositions originales et pleines d'invention se caractérisent par quelques ressemblances avec la danse d'expression allemande et par la vision plastique moderne du spectacle. Jerzy Gogol, le plus jeune de nos chorégraphes, est diplômé de l'école supérieure de maîtres de ballet « GITIS » à Moscou; il a présenté jusqu'à présent quelques ballets du répertoire soviétique. Eugeniusz Paplinski, élève de l'École près l'Opéra de Varsovie, premier chorégraphe de l'ensemble « Mazowsze » lors de sa création, actuellement chef de l'Ensemble Polonais de Danse, a concentré toute son attention sur l'adaptation scénique du folklore polonais et tend à élaborer un style national de chorégraphie dans ce domaine. Également à la recherche d'une voie artistique personnelle, Janina Jarzyna-Sobczak utilise avec intelligence

to the stage adaptation of Polish folklore and aims at working out a national style of choreography in this field. Similarly searching for her own artistic road is Janina Jarzyna-Sobezak, who makes intelligent use of the means of expressive dance and pantomime. Mikolaj Kopinski is linked with the tradition of the former Warsaw ballet school and Parnell's Ballet, while Zygmunt Patkowski comes from the former Lwow Opera House, where he worked during the last war under the supervision of Soviet "maîtres de ballet".

Among the young talented dancers who have distinguished themselves during the last twelve years, a special place is held by Barbara Bittner, a dancer endowed with marked individuality, great culture and a profound capacity for expression. In addition to outstanding dramatic performances in the rôles of Juliet, Zaremma, the Bride in *Harnasie*, and Swanilda—she has also displayed the broad scope of her talent in small dance forms. Olga Sawicka, a very talented lyrical and classical dancer, has to her credit the fine interpretation of the rôles of Juliet, Maria, the Golden Duck and Odetta. Maria Krzyszkowska distinguishes herself by the firmness and purity of her classical technique. Liliana Wolska, Irena Cieslik, Eryka Tomaszewska and Klara Kmitto are among the talented dancers who specialize in the semi-classical style, combining technique with dramatic expression, while Leokadia Zienko and Teresa Kujawa represent the temperament of character dancers.

The national character of the Polish dance leads our dancers mainly towards the semi-classical and character dance. Leading among such dancers are : Konrad Drzewiecki Witold Gruca, Stefan Wenta, Witold Borkowski, Edmund Nowak, Maksymilian Mroz, Ryszard Radek, and others. The classical partner is represented by Wladyslaw Milon, Zbigniew Strzalkowski and Bogdan Bulder; Stanislaw Szymanski is a virtuoso of the classical technique. Henryk Tomaszewski, the organizer of the experimental pantomine theatre in Wroclaw, is an outstanding personality in the field of expressive dance.

les ressources de la danse expressive et de la pantomime. Mikolaj Kopinski est lié avec les traditions de l'ancienne école de ballet de Varsovie et avec le ballet de Parnell, tandis que Zygmunt Patkowski penche vers les conceptions de l'ancien Opéra de Lwow, où il a travaillé, pendant la dernière guerre, sous la direction de maîtres de ballet soviétiques.

Parmi les jeunes talents qui se sont manifestés au cours des douze dernières années, Barbara Bittner occupe une place spéciale. C'est une danseuse douée d'une personnalité très marquée, d'une grande culture et d'une profonde capacité d'expression. Outre ses remarquables créations dramatiques dans les rôles de Juliette, de Zaremma, de la Mariée de *Harnasie*, de Swanilda, elle a montré le large éventail de son talent dans des œuvres de moindre envergure. Olga Sawicka, danseuse lyrique et classique douée d'un grand talent et d'une belle plastique, a déjà eu l'occasion de mettre ses dons en valeur dans les rôles de Juliette, de Marie, du Canard d'Or et d'Odette. Maria Krzyszkowska se distingue par la sûreté et la pureté de sa technique classique. Parmi les danseuses de talent qui représentent le style demi-classique, unissant la technique à l'expression dramatique, il y a lieu de nommer : Liliana Wolska, Irena Cieslik, Eryka Tomaszewska, Klara Kmitto; quant à Leokadia Zienko et Teresa Kujawa, par exemple, elles possèdent le tempérament des danseuses de caractère.

La nature des danses de notre pays pousse nos artistes vers le type de la danse demi-classique et de la danse de caractère. En tête des danseurs de ce genre nous citerons : Konrad Drzewiecki, Witold Gruca, Stefan Wenta, Witold Borkowski, Edmund Nowak, Maksymilian Mroz, Ryszard Radek, etc. Wladyslaw Milon, Zbigniew Strzalkowski et Bogdan Bulder représentent le type classique du partenaire; Stanislaw Szymanski est un virtuose de la technique classique. Henryk Tomaszewski, organisateur du théâtre expérimental de pantomime à Wroclaw, se distingue par son extraordinaire personnalité, dans le domaine de la danse d'expression.

IRENA TURSKA

PUPPET THEATRE

★

LE THÉATRE DE MARIONNETTES

HENRYK JURKOWSKI

Noc Cudow (The Night of Miracles - La Nuit des Miracles), K.J. Galczynski. M : Wladyslaw Jarema. D : Mikulski - Skarzynski. Teatr Groteska, Krakow. 1955. P : J. Wolski.

THE puppet theatre is one of Poland's youngest branches of art. True, the first mention of its beginnings appeared more than three hundred years ago, but the continuation of the tradition was limited exclusively to religious shows (portable stage, adorned with elements of church architecture, where the Nativity was presented). It is no wonder therefore that the Polish puppeteers turned to the experiences of their neighbours : the Russian Petrushka and the German Kasperle-Theatre.

Though we had the first professional theatres in the 1920's, their rapid, almost impetuous development took place after World War II. The initiative of the devotees of the marionette theatre met a favourable response on the part of the authorities who saw the educational value of this theatre for children and youth, so very neglected during the war. Puppet theatres therefore sprang up like mushrooms after rain. Today's figure is quite imposing : 28 marionette theatres receiving state subsidies, and many others

LE théâtre de marionnettes est un des plus jeunes rameaux de l'art polonais. A dire vrai, il y a plus de trois cents ans qu'il est né, mais les spectacles traditionnels se bornaient à représenter la Nativité dans une crèche (scène portative ornée d'éléments d'architecture religieuse). Il n'est donc pas étonnant que les marionnettistes polonais aient mis à profit l'expérience de leurs voisins, Petrouchka russe et Gasperl allemand.

Bien que, chez nous, les premières compagnies professionnelles aient été créées aux environs de 1920, c'est seulement après la seconde guerre mondiale que ce genre a connu une rapide et impétueuse efflorescence. L'initiative des fervents du théâtre de marionnettes a rencontré un accueil favorable auprès des pouvoirs publics qui voyaient en lui un facteur contribuant à l'éducation de la jeunesse, si négligée pendant la guerre. Des théâtres poussèrent alors comme champignons après la pluie. Aujourd'hui, nous en avons un nombre imposant : 28 compagnies sont subventionnées

run by co-operatives and private individuals.

The past twelve years saw quite an advance made by the puppet theatre. The conditions and the rate of development determined the organizational forms of work : the theatre company is made up of specialists with clearly defined tasks. These are : the director, the designer, the actors, the musicians and the technical personnel. In principle, all possible methods are used to operate the puppets : " pacynka " (puppets made of cloth and operated with fingers) and " jawajki " (Java puppets on triangles). The latter gained the greatest popularity. Here and there one also encounters " kukielki "-puppets originating from the traditional religious plays and operated with the help of a rod. The puppeteers have also taken over the mask now forgotten by the theatre. Very often both actors and puppets are used in the same show. The different heights of actors dictated by the repertoire (for example, *Gulliver in the Land of Lilliput* based on Swift's book), also find their justification in the artistic result : the meeting of two clowns (a human being and a puppet), in

Le Médecin malgré lui, Molière. M : Henryk Ryl. D : Zofia Gutkowska. Teatr Arlekin, Lodz. P : J. Malarski.

par l'État, beaucoup d'autres appartiennent à des coopératives et à des particuliers.

En douze ans, le théâtre de marionnettes a parcouru un bon bout de chemin. Les conditions et le rythme du développement ont déterminé les formes d'organisation du travail : l'ensemble est composé de spécialistes aux compétences nettement définies. Ce sont : le metteur en scène, le décorateur, les acteurs, les musiciens, les façonniers et les techniciens. En principe, toutes les techniques permettant d'actionner des marionnettes sont utilisées : marionnettes dites « pacynka » (pantin d'étoffe actionné par les doigts du joueur) et « jawajka » (poupée de Java sur tringle) — ces dernières sont les plus populaires. On rencontre également des marionnettes issues des traditions de la crèche, dites « kukielki » (poupées mues à l'aide d'un bâton). Les marionnettistes adoptent le masque dramatique, abandonné par le théâtre. On pratique souvent le jeu combiné de l'acteur vivant et de la marionnette. Les différences de taille, dictées par le répertoire (par exemple, Gulliver à Lilliput, d'après Swift) trouvent également leur justification dans des résultats artistiques : la rencontre des deux clowns (l'homme et la marionnette) dans *Le Cirque Tarambumba* de Miklaszewski et Jarema, fournit l'occasion d'une scène pleine de fraîcheur et de subtile poésie.

Les théâtres polonais de marionnettes s'adressent surtout aux enfants. C'est pourquoi le répertoire donne la préférence aux contes pleins de fantaisie et de charme, riches en objets animés, en animaux doués de la parole. Parmi les contes classiques, ceux d'Andersen sont les plus appréciés, tels *La Reine des Neiges*, *Le Briquet*, *Le Rossignol*, *Le Nouvel Habit du Roi*. On présente souvent aussi des adaptations d'œuvres d'écrivains et de poètes de renommée mondiale, tels que Léon Tolstoi *(Le Tambour magique)*, Adam Mickiewicz *(Contes et Ballades)*, et bien d'autres.

Ces adaptations sont réalisées par d'éminents auteurs de livres pour enfants qui écrivent également des œuvres originales. Parmi les auteurs de pièces pour marionnettes, la palme revient assurément à Maria Kownacka : son *Vaillant Petit Cordonnier*,

Guignol w Tarapatach (Guignol in Difficulties - Guignol a des Ennuis), J. Wilkowski - L. Monczynski. M : J. Wilkowski. D : A. Kilian. Panstwowy Teatr Lalek, Warszawa. P : Hartwig - Myszkowski.

Tarabumba Circus by Miklaszewski and Jarema, is a scene of delightful and subtle poetry.

Polish puppet theatres put on shows mainly for children. That is why preference is given in the repertoire to tales full of magic and fantasy, fairy tales full of animated objects, full of animals with the gift of human speech. Among classical fairy tales those of Andersen enjoy the greatest popularity. *The Snow Queen, The Tinder Box, The Nightingale, The Emperor's New Clothes* are plays that constitute the solid repertoire of puppet theatres. Also frequently presented are adaptations of the works of such writers and poets of world renown, as Leo Tolstoy (*The Magic Drum*), Adam Mickiewicz (*Ballads and Tales*), and many others.

Adaptations of fairy tales are the work of the most outstanding writers of children's books, who also write original plays. Maria Kownakca is one of the writers of plays for marionette shows who deserves great credit. Her fairy tale *The Gallant Little Shoemaker* has been presented almost regularly for 25 years, always delighting the young audience. The works of Hanna Januszewska, Kazimiera Jezewska, Maria Kann and Lucyna Krzemieniecka stand out for their great literary and dramatic values. These writers have a special affection for popular legend and historical anecdotes dealing with morals and customs.

Leon Moszczynski and Jerzy Zaborowski have put a great deal of effort into puppet dramaturgy. Many writers, including the playwrights Halina Auderska and Aleksander Maliszewski as well as the novelist Gustaw Morcinek, frequently collaborated with marionette theatres. Many foreign plays are presented too, especially Soviet and Czech.

As the puppet theatre developed, adults displayed more and more interest in it. This, in turn, called for a special repertoire for grown-ups. Directors reached out for the

joué depuis vingt ans presque sans interruption, remporte toujours le plus grand succès auprès du jeune public. Les œuvres de Hanna Januszewska, Kazimiera Jezewska, Maria Kann et Lucyna Krzemieniecka se caractérisent par leur remarquable valeur littéraire et dramatique. Ces écrivains ont un penchant particulier pour les vieilles légendes populaires, l'anecdote historique et les scènes de mœurs.

Outre les spécialistes comme Léon Moszczynski et Jerzy Zaborowski, qui se consacrent spécialement à ce genre, de nombreux littérateurs collaborent fréquemment avec les théâtres de marionnettes; ainsi les auteurs dramatiques Halina Auderska et Aleksander Maliszewski, et le romancier Gustav Morcinek. Des œuvres étrangères sont également jouées, notamment de nombreuses pièces soviétiques et tchèques.

En même temps que le théâtre de marionnettes évolue, l'intérêt du public adulte aug-

Basn o Jasku zlotniku i o Burmistrzance (The Fable of Jasiek the Goldsmith and the Mayor's Daughter - Conte de Jasiek l'Orfèvre et de la Fille du Bourgmestre), K. Jezewska. M : J. Dargiel. D : Ali Bunsch. Teatr Baj, Warszawa. P : Myszkowski.

classics : Shakespeare's *A Midsummer Night's Dream*, Molière's *The Physician in Spite of Himself*, Jirasek's *Lantern* and Slowacki's *Balladyna*. Works of contemporary writers have also met with considerable success.

Obraztsov exerted great influence on the development of the marionette theatre. Fortunately, however, the example of Obraztsov's work did not prevent a search for what is most essential—to find one's own, original artistic road. As a result, we now have in Poland several interesting centres with particular artistic tendencies.

The most interesting group of puppeteers is undoubtedly to be found in the " Groteska " —a Cracow theatre directed by Zofia and Wladyslaw Jarema in collaboration with designers K. Mikulski and J. Skarzynski. There is something very exceptional about the vitality and creative initiative of this group, about its constant search for the new and its ceaseless experiments concerning production, plastic effects and technical solutions. And what a varied repertoire! Alongside of contemporary satire, a folk tale in the form of an epic about knights.

mente pour ce genre de spectacle. D'où la nécessité d'un nouveau répertoire. On se tourne vers les classiques : Shakespeare *(Le Songe d'une Nuit d'Été)*, Molière *(Le Médecin malgré lui)*, Jirasek *(La Lanterne)*, Slowacki *(Balladyna)*. On présente également avec succès des œuvres d'écrivains contemporains.

Le théâtre de marionnettes s'épanouit en subissant fortement l'influence des réalisations du Russe Obraztsov. Mais, par bonheur, son exemple n'a pu faire oublier la chose essentielle qu'est la recherche d'une voie artistique polonaise originale. Car nous avons en ce moment plusieurs centres intéressants, aux tendances artistiques très particulières.

Le groupe de marionnettistes le plus curieux est, sans aucun doute, celui du théâtre cracovien « Groteska », dirigé par Zofia et Wladyslaw Jarema avec la collaboration des décorateurs K. Mikulski et J. Skarzynski. Ce groupe se distingue par sa grande vitalité et son étonnante initiative créatrice, par ses incessantes recherches et ses expériences portant sur la mise en scène, le décor et la technique. Et quelle diversité de répertoire! A côté des parades de marion-

Orfeusz w Piekle (Orpheus in the Underworld - Orphée aux Enfers), J. Offenbach. Libretto : K.J. Galczynski. M : Zofia Jarema. D : Kazimierz Mikulski. Marionnettes : Lidia Minticz - Jerzy Skarzynski. Teatr Groteska, Krakow. 1956. P : A. Drozdowski.

Alongside of the Eastern tale about *Aladdin's Lamp*, an operetta by Offenbach *Orphée aux Enfers* (libretto by Galczynski). Each of these shows has its own rhythm, its specific atmosphere, its splendid setting that fully serves the objective of the stage manager.

Outstanding among puppeteers in Lodz is the stage manager and experimentalist Henryk Ryl, now artistic director of the "Arlekin" marionette theatre. This is the second such theatre that has been successful in putting on special shows for adults. Molière's *The Physician in Spite of Himself* was especially popular, proving that the classical farce is excellent material for a puppet show. Ryl based his interpretation of Molière's satire on expressive, precise movements, creating the illusion that small funny people were alive on the stage. The presentation of revues of children's songs is another trend to be noted in this theatre. Music is one of the basic elements of these shows. It is music that determines the character of the production and imposes the stylization and the rhythm of movement of the puppet.

With its three puppet theatres, Warsaw is

nettes, un conte populaire montrant le courage et le bon sens du paysan-soldat. A côté d'une satire moderne, une histoire dont la forme est empruntée à l'épopée chevaleresque. A côté d'un conte oriental, *La Lampe d'Aladin*, une opérette d'Offenbach, *Orphée aux Enfers* (livret de Galczynski). Chacun de ces spectacles a son rythme particulier, son atmosphère spécifique et un décor parfaitement adapté au but poursuivi.

Parmi les montreurs de marionnettes de Lodz, il faut signaler Henryk Ryl, directeur artistique de l'« Arlekin », qui est le second théâtre à monter des spectacles pour adultes. Sa réalisation du *Médecin malgré lui* de Molière a remporté un énorme succès, ce qui prouve que la farce classique est un excellent thème pour les marionnettes. Ryl a fondé l'interprétation de la satire de Molière sur un mouvement expressif et précis, créant l'illusion que sur la scène vivent de vrais petits hommes. Dans les revues de chansons enfantines dramatisées — seconde tendance de ce théâtre —, la musique est l'élément de base. Elle détermine le caractère de la mise en scène et impose la stylisation et le

another centre where this art has gained popularity. "Baj" (founded in 1927) is Poland's oldest theatre of this type. While using various techniques, it has also cultivated the tradition of the religious puppet shows. Its director is Jerzy Dargiel whose collaboration with writer Kazimiera Jezewska and designer Ali Bunsch yield interesting results. Ali Bunsch's activity is not limited to Warsaw. He also directs the Gdansk marionette theatre, and his designs for puppets and stage sets are appreciated throughout Poland.

Warsaw's "Gulliver" (founded by Irena and Tadeusz Sowicki) is also one of the pioneer theatres. Its presentation of Michalkov's *Three Oranges* and *Gulliver in the Land of Lilliput*, based on Swift's book, were important artistic events among devotees of puppet shows.

The "Lalka" theatre is directed by Jan Wilkowski, in co-operation with the designer, Adam Kilian. The repertoire of this theatre reveals a tendency towards current problems. Taking as his basis the plastic form of the puppet, Wilkowski presents an original conception of movement.

Interesting experiments are also being made by Irena Wojutycka, director of the "Banialuka" theatre in Bielsk, who shows a preference for the conventional and stylized movement of the puppet.

An attendance of 1,865,800 spectators in 1956 testifies to the important rôle played by the puppet theatre in the education of children and young people.

rythme des mouvements de la marionnette.

Varsovie possède trois théâtres de marionnettes. Le « Baj » (fondé en 1927) est le plus ancien de Pologne. Tout en appliquant des techniques diverses, il cultive également la tradition de la crèche. Son directeur, Jerzy Dargiel, avec la collaboration de l'écrivain Kazimiera Jezewska et du scénographe Ali Bunsch, obtient des résultats intéressants. Au surplus, Ali Bunsch dirige le théâtre de marionnettes de Gdansk, et ses projets de poupées et de décors sont appréciés dans tout le pays.

Le « Gulliver » varsovien (fondé par Irena et Tadeusz Sowicki) est, lui aussi, un des pionniers du genre et les représentations des *Trois Oranges* de Michalkov et de *Gulliver à Lilliput* d'après Swift ont été un véritable événement artistique.

Le théâtre « Lalka » (La Poupée) est dirigé par Jan Wilkowski, avec la collaboration du décorateur Adam Kilian. Leurs recherches en matière de répertoire s'orientent vers les problèmes d'actualité. Wilkowski présente une conception originale du mouvement, basé sur la forme plastique de la marionnette.

De curieuses expériences sont effectuées par le metteur en scène du « Banialuka » à Bielsk, Irena Wojutycka, qui marque sa préférence pour le mouvement conventionnel et stylisé.

En 1956, 1.865.800 personnes ont assisté à des spectacles de marionnettes : c'est assez dire le rôle joué par ce genre de théâtre dans l'éducation de la jeunesse.

HENRYK JURKOWSKI

Arirang, Natalia Bojarska. M : Natalia Golebska. D : Ali Bunsch.
Panstwowy Teatr Lalek, Gdansk. 1953.

HISTORY OF THE POLISH THEATRE
from its beginnings up to the present day

SYNOPSIS DU THÉATRE EN POLOGNE
des origines à nos jours

Before 1253

Visitatio Sepulchri, a liturgical drama, is presented in the Cracow Cathedral and soon becomes popular throughout the country.

Avant 1253

Représentation du drame liturgique Visitatio Sepulchri, *dans la cathédrale de Cracovie. Ce drame devient rapidement célèbre dans tout le pays.*

1516

Students of Cracow University put on a Latin drama, *Ulissis Prudentia in Adversis*, in the Royal Castle.

Les étudiants de l'Université de Cracovie donnent, au château royal, une représentation du drame latin Ulissis Prudentia in Adversis.

Around 1550

The first anonymous Polish comedy *Beggars' Tragedy*, appears in print.

Vers 1550

Première comédie polonaise imprimée, La Tragédie du Mendiant (*auteur inconnu*).

1578

The Dismissed Grecian Envoys, a tragedy written by Jan Kochanowski, the greatest of early Polish poets, is played in Warsaw in the Polish language.

Près de Varsovie, on présente en polonais la tragédie de Jan Kochanowski, le plus grand poète de l'ancienne Pologne; elle s'intitule : Le Renvoi des Ambassadeurs grecs.

1592

Appearance of Italian comedians at the Royal Castle in Cracow. (The first acquaintances with *Commedia dell' Arte* in Poland).

Spectacles donnés au Château Royal de Cracovie par des comédiens italiens. (Premiers contacts avec la Commedia dell' Arte*).*

1611

First news about the visit of English comedians to Warsaw. (The repertoire of the troupe probably included Shakespeare's comedies.)

Visite de comédiens anglais à Varsovie. Les comédies de Shakespeare faisaient probablement partie de leur répertoire.

1662

Performance in Warsaw of Corneille's *Le Cid*, translated into Polish by Andrzej Morsztyn.

On présente à Varsovie Le Cid *de Corneille, traduit par Andrzej Morsztyn.*

1725

Opening of the first public theatre building in Warsaw.

Inauguration du premier théâtre public à Varsovie.

1765

Organization of a permanent professional company of Polish actors in Warsaw.

Fondation à Varsovie de la première troupe permanente, composée d'acteurs professionnels polonais.

1795

Partition of Poland between Russia, Austria and Prussia.

Partage de la Pologne entre la Russie, l'Autriche et la Prusse.

1797

Hamlet, translated into Polish by Wojciech Boguslawski, presented in Lwow.

Hamlet *est présenté à Lwow, dans une traduction polonaise de Wojciech Boguslawski.*

1807-1831

Truncated State formations end with defeat of insurrection.

Période du Duché de Varsovie (1807) et du Royaume de Pologne (1815), qui se termine par l'échec de l'insurrection de 1831.

1821

Première of *Mr Geldhab* by Alexander Fredro, Poland's most outstanding writer of comedies.

A Varsovie, première de Monsieur Geldhab, *d'Aleksander Fredro, le plus remarquable auteur de comédies polonais.*

1823

Publication in Vilna of parts 2 and 4 of Adam Mickiewicz's *Forefathers' Eve*. Beginning of the period of romanticism in the Polish drama. The most outstanding representatives : A. Mickiewicz, J. Slowacki, Z. Krasinski and C.K. Norwid.

Publication à Vilno de la IIe et de la IVe partie du drame de Mickiewicz, Les Aïeux. *Début de la période romantique du drame polonais. Ses représentants les plus éminents sont A. Mickiewicz, J. Slowacki, Z. Krasinski et C.K. Norwid.*

1833 Opening of the Grand Theatre in Warsaw (Opera House and Ballet Theatre which flourished in the middle of the century). Warsaw theatres finally taken over by the Russian Government.

Ouverture du Grand Théâtre à Varsovie, siège de l'opéra et du ballet, dont l'épanouissement se situe vers le milieu du XIXe siècle. Tutelle définitive du gouvernement russe sur les théâtres de Varsovie.

1846-1848 Uprisings in the territories occupied by Austria and Prussia.

Insurrection sur les territoires occupés par l'Autriche et la Prusse.

1851 First presentation of Slowacki's tragedy, *Mazepa* in Cracow.

Première représentation de la tragédie de Slowacki : Mazepa, *à Cracovie.*

1863-1864 Uprising in the territories occupied by Russia.

Insurrection sur les territoires occupés par la Russie.

1865 Stanislaw Kozmian takes over direction of Cracow Theatre for a period of almost twenty years. (The repertoire : 17 Shakespeare premières, 10 Mickiewicz and Slowacki premières. He is the first outstanding Polish director; this marks the beginning of good performances by entire companies rather than by individuals, in Poland).

Stanislaw Kozmian prend la direction du Théâtre de Cracovie; il l'exercera pendant près de vingt ans. Au répertoire : 17 premières de Shakespeare, 10 premières de Mickiewicz et Slowacki. Ce directeur est le premier grand metteur en scène polonais. Débuts du jeu d'ensemble en Pologne.

1868 Beginning of the " epoch of stars " in Warsaw. Outstanding actors : Helena Modrzejewska (Modjeska), Alojzy Zolkowski, Boleslaw Leszczynski, Jan Krolikowski and Wincenty Rapacki.

A Varsovie, début de « l'époque des étoiles », avec des acteurs comme Helena Modrzejewska (Modjeska), Aloizy Zolkowski, Boleslaw Leszczynski, Jan Krolikowski, Wincenty Rapacki...

1901 Première of Stanislaw Wyspianski's *Wedding* in Cracow. First full production in Cracow of Mickiewicz's *Forefathers' Eve.* (The period of " Young Poland " in art. Beginnings of modern stage setting and direction.)

A Cracovie, première des Noces *de Stanislaw Wyspianski. Première représentation à Cracovie de l'œuvre complète d'Adam Mickiewicz :* Les Aïeux, *d'après la mise en scène de Wyspianski. Période de « la Jeune Pologne » dans l'art. Débuts de la mise en scène et de la scénographie modernes.*

1913 Arnold Szyfman opens the Polish Theatre (Teatr Polski) in Warsaw. (During the course of 25 years —652 presentations of Shakespeare's plays, one world and two European premières, Shaw plays. Excellent directors, stage designers and actors. This theatre exists to this day under the same management).

A Varsovie, Arnold Szyfman crée le Teatr Polski. Au cours des 25 ans qui suivront, 652 représentations de Shakespeare, 1 première mondiale et deux premières européennes de Shaw. Éminents metteurs en scène, scénographes et auteurs. Ce théâtre existe encore aujourd'hui sous la même direction.

1918 Restoration of the Polish Republic.

Rétablissement de la République de Pologne.

1919 Foundation of the Reduta Theatre with Julian Osterwa as director. (Repertoire exclusively Polish. Utilization of the experiences of Stanislawski and the first mystery-play type of productions by Leon Schiller.)

Fondation du Théâtre « Reduta », dirigé par Juliusz Osterwa. Répertoire exclusivement polonais. Utilisation des expériences de Stanislawski. Premières mises en scène de mystères par Leon Schiller.

1930-1937 Flourishing of the Lwow theatre under the direction of Leon Schiller, followed by Wilam Horzyca. (Excellent productions of Shakespeare, Shaw and the Polish romanticists. Crystallization of the " neo-realistic " style).

Épanouissement du théâtre de Lwow sous la direction de Leon Schiller, puis sous celle de Wilam Horzyca. Excellentes mises en scène de pièces de Shakespeare, de Shaw, des romantiques polonais. Cristallisation du style « néo-réaliste ».

1939-1945 Occupation of Poland. Warsaw's largest theatres burned or destroyed. All the Polish thçatres closed down by the Nazis. Many artists murdered, others in concentration camps or prisons.

Occupation de la Pologne. Les plus grands théâtres de Varsovie sont incendiés ou détruits. Tous les théâtres polonais sont fermés par l'occupant. Parmi les acteurs, nombreux sont ceux qui ont été assassinés, en prison ou dans des camps de concentration.

1957 There are at present 120 permanent professional theatres in Poland : 75 of these are devoted to drama, 8 to opera, 7 to operetta (of which three were founded in Wroclaw, Poznan and Lublin in 1956), 6 to comedy, while 24 are marionette theatres.

Il existe actuellement en Pologne 120 théâtres professionnels permanents : 75 d'entre eux sont des théâtres dramatiques, 8 des opéras, 7 des théâtres d'opérette (dont trois fondés en 1956 à Wroclaw, Poznan et Lublin), 6 des théâtres satiriques et 24 des théâtres de marionnettes.

OPENING OF THE THEATRE OF THE NATIONS

OUVERTURE DU THÉATRE DES NATIONS

A. M. JULIEN

IN 1957, France in response to the appeal of other countries and that of her own inclination, has established a "Theatre of the Nations" for the first time in history.

Eight years before—in 1949—the International Theatre Institute, which was holding a congress in Zurich, asked that this theatre should be formed. But who at that time could form any precise idea of the difficulties presented by such a project? Nevertheless there were many who were prepared to wager that these were not and ought not to be insurmountable. It was at that time a noble but vague ideal of "how good it would be!" but "is it even possible?". Rather than a clear conception, this project existed by the ardour of a few and we were still not sure that it really corresponded with a basic need of mankind.

As is often the case with cultural affairs, which are the expression of communities and of their aspirations, it happens that these same communities long neglect to recognise them.

Slowly, obstinately, however, it seemed to me that a great design was forming in the public mind. A hundred testimonies, a thousand cross-examinations, led me to think that I was not building up a hazardous construction on my own wishes but that, in fact, I was really the contemporary of one of those events that mark for historians a spiritual advance and an attainment of

C'EST en 1957 que la France, répondant au double appel des autres pays et de sa propre vocation, aura créé pour la première fois dans l'histoire un THÉÂTRE DES NATIONS.

Il y a huit ans déjà — c'était en 1949 —, l'Institut International du Théâtre, réuni en Congrès, à Zürich, demandait que ce théâtre soit créé. Mais qui donc alors se formait une idée précise des difficultés qu'un tel projet pouvait présenter? Pourtant nous étions plusieurs à faire le pari qu'elle n'étaient pas, qu'elles ne devaient pas être insurmontables. C'était le temps d'une idée généreuse mais indécise, d'un « comme ce serait bien! » mais d'un « est-ce seulement possible? ». Plus que d'une conception claire, ce projet vivait de l'émotion chaleureuse de quelques-uns, et nous hésitions encore à nous assurer qu'il correspondait bien à un besoin profond des hommes.

Il en va souvent ainsi de la culture, dont les ouvrages sont en effet l'expression des communautés humaines et de leurs aspirations, mais qu'il arrive que ces mêmes communautés négligent longtemps de reconnaître.

Lentement, opiniâtrement, il me semblait cependant qu'un grand dessein se formait dans le sentiment public. Cent témoignages, mille recoupements me donnaient à penser que je ne projetais pas mon propre désir dans une construction hasardeuse, mais qu'en

Miroslav Cangalovic dans *Don Quichotte*, Massenet. M : Mladen Sabljic. D Miomir Demic. Opéra de Belgrade. Théâtre des Nations, Paris. 1957. P: Pic.

civilization on its way towards the universal. I then sought to imagine—though still at random—what would be a suitable means of carrying out a design so in keeping with the highest spirit of enterprise and with the hopes of our time.

Everything pointed to the fact that private initiative could neither assume the heavy responsibility of such a scheme nor guarantee the complete disinterest that was necessary to maintain the unquestioned purity of the cultural aims. Finally, in a century where the ruling powers teach us that culture is also a political influence, it was only fitting that I should turn to the State and that I should attempt to persuade its representatives that such a scheme would be of primary interest to their authority.

It is a mistaken belief that authority is deaf. Often it is only deafened. For the reason that it is always addressed with shouts and cries. Whereas one should explain and re-explain. All the objections which were made to me were of value. They helped me to clarify, condense, complete and strengthen my thoughts, that is to say, the idea of the Theatre of the Nations. They led me to

effet je me trouvais bien le contemporain de l'un de ces événements qui offrent aux historiens quelque moyen de dater un progrès des mœurs et une acquisition de la civilisation dans sa vocation d'universel. Je cherchais alors à imaginer—quoiqu'encore à l'aventure— quels moyens seraient propres à réaliser un dessein si convenable à l'esprit d'entreprise le plus noble et à l'espoir de notre temps.

De toute évidence, l'initiative privée ne pouvait ni assumer les lourdes charges d'un tel projet, ni l'assurer du total désintéressement nécessaire à en maintenir incontestablement pures les fins culturelles. Enfin, dans un siècle où les pouvoirs apprennent que la culture est aussi une puissance politique, il convenait que je me tourne vers l'État et que je tente d'en persuader les représentants qu'un tel projet intéressait au premier chef son autorité.

C'est une erreur de croire que le pouvoir est sourd. Il n'est souvent qu'assourdi. C'est que l'on ne s'adresse à lui qu'avec des cris. Alors qu'il faudrait expliquer, s'expliquer. Toutes les objections qui m'ont été faites m'ont été précieuses. Elles m'obligeaient à

Galileo Galilei - La Vie de Galilée, Bertolt Brecht. M : Engel. D : Caspar Neher. Berliner Ensemble. Théâtre des Nations, Paris. 1957. P : Pic.

Galileo (Ernst Busch) proves to his disciples that Aristotle was wrong regarding floating bodies.

Galilée (Ernst Busch) prouve à ses disciples qu Aristote s'est trompé au sujet des corps flottants.

make the necessary corrections to a scheme too vast for anyone to think that he alone could dominate it. In fact, far from disconcerting me, far from discouraging me and leading me to give up, these objections had the result, by giving me an increasingly clear idea of our project, of proving that it would be a good thing well-done to endow culture with a new means of development, practical in all points.

Persuaded as I was in the meantime, that my deep wish coincided with a common need, nevertheless many times I felt unequal to the task. For in the life of man, eight years is a long time. We retain from our childhood, dreams of wishes instantly fulfulled; and we all of us, when we dream, become a little the magician. I had to tell myself that the life of nations is not so fugitive as that of the individual and that, on the historic scale, eight years was not very long. I was satisfied that these years would make our purpose more firm and at the same time less easy to

préciser, à serrer, à compléter, à renforcer ma pensée, c'est-à-dire l'idée d'un Théâtre des Nations. Elles m'amenaient à opérer des corrections nécessaires à un projet trop grand pour que nul ne puisse se flatter de le dominer simplement. Si bien que loin de me déconcerter, loin de me décourager et de me porter à renoncer, ces objections avaient pour résultat de me prouver, en m'amenant à une conception toujours plus claire de notre projet, qu'il était bon, bien fait pour doter la culture d'un moyen nouveau de se développer, et en tous points réalisable.

Si persuadé cependant que je me sois trouvé alors que mon désir le plus profond rencontrait un besoin commun, il m'est arrivé maintes fois de me sentir inégal à la tâche. C'est que, dans la vie d'un homme, huit ans forment une longue durée. Nous gardons de l'enfance la rêverie des souhaits réalisés à l'instant; et chacun de nous, quand il songe, est toujours un peu magicien.

Hans Messemer et Rosel Schaefer dans *Die Dreigroschner Oper* (The Threepenny Opera - L'Opéra de Quat'Sous), Bertolt Brecht. M : Hans Schalla. D : Max Fritzsche. Schauspielhaus de Bochum. Théâtre des Nations, Paris. 1957. P : Pic.

evade. Each week, each month brought to me new assistance. And the time passed without the faith of those who had encouraged me from the beginning, ever wavering.

Then came the Paris Festival. The first undoubtedly decisive step on the road towards a real Theatre of the Nations but still, however, very different from what this theatre should be. There was also the Dubrovnik Congress. The thirty-two delegates of the twenty-one nations represented unanimously passed the resolution calling upon the French Theatre Centre to intervene with the public authorities in France so that the formation in Paris of a Theatre of the Nations should enter as soon as possible into the realms of reality.

This took place on June 29th, 1955. I remember that summer in Jugoslavia and the impatience I felt to justify all the confidence that had been placed in my country. One knows, at such moments, that the pride of being French is only the feeling of a responsibility towards the world. The necessity to succeed obliged us to set a new time limit.

J'avais besoin de me dire que la vie des peuples n'est pas si fugitive que celle des individus, et qu'à l'échelle de l'histoire huit ans sont peu de chose. Je me persuadais que ces années rendaient notre propos plus ferme, en même temps que moins facile à éluder. Chaque semaine, chaque mois m'apportaient de nouveaux secours. Et le temps passait sans que jamais la foi de ceux qui m'avaient dès le début encouragé ne se relâchât.

Puis ce fut le Festival de Paris. Premier pas, décisif sans doute, dans la voie d'un véritable Théâtre des Nations, mais cependant si étranger encore à ce que devait être ce théâtre. Ce fut aussi le Congrès de Dubrovnik. A l'unanimité, les trente-deux délégués des vingt-et-une nations représentées votaient la résolution qui demandait au Centre Français du Théâtre « d'intervenir auprès des pouvoirs publics de France pour que la création à Paris d'un Théâtre des Nations entre le plus tôt possible dans le domaine des réalités.»

Cela se passait le 29 juin 1955. Je me souviens de l'été yougoslave, et de l'impatience qui me venait de satisfaire à tant de confiance émouvante que l'on faisait à mon pays. On sait, à de tels moments, que l'orgueil d'être Français n'est que le sentiment d'une responsabilité devant le monde. Le devoir de ne pas échouer nous obligeait à quelque nouveau délai.

L'appui des pouvoirs, s'il m'était mesuré, ne se dérobait pas. Toutefois, au moment de passer d'un Festival, d'une fête limitée dans

The support of the authorities, though cautious, was not entirely lacking. Nevertheless, at the moment when a Festival, a fête of limited duration, brilliant but quickly over, intense but brief, changes to a new institutional form I had again to find myself a team and I had to test the team spirit of my collaborators. It was also necessary, going beyond the accustomed frontiers of dramatic activity, that I should enlist in our cause those cultural groups which were most eager to defend the unity of culture.

All those who have undertaken tasks that were too vast, too complicated for one individual alone, and more suitable to be dealt with by a group, know that this type of work requires virtues which are not commonly found. In my colleagues I looked for an equal confidence and an equal respect for each other. However anxious they might be for the prompt execution of their schemes, each had to agree to submit these to the consideration of others, who had not, perhaps, the same opinions. The least tension would harm the general efficiency; or I would go even further and say—the least indifference to another. However strong a man may be in his own line, if he hasn't the gift of confidence he is of no value to a team. And time is lost and schemes break down. The oft-quoted adage of Alain : " No one has to live in unison " is false here. For a team only exists through a happy unison made up of a common faith and a common devotion. This requires constant vigilance. The reward is that it is impossible to grow bored.

And one of the best results is that a real team carries with it a kind of conviction and even, perhaps, a power of attraction; at any rate to bring in collaboration from all sides : and precisely where it was lacking before—from that world of culture sometimes so curiously estranged from the theatre.

We can still, as yet, only see a little of what the Theatre of the Nations can become. We do not yet quite know how to handle this tool of which our civilization has just availed itself. But, anyway, it is there, it exists, it already serves and it already brings us knowledge.

le temps, brillante mais rapide, intense mais brève, à cette nouvelle forme institutionnelle, il fallait encore que je m'assure d'une « équipe », que j'éprouve chez mes collaborateurs leur « esprit d'équipe ». Il fallait aussi que, débordant les cadres convenus de l'activité dramatique, je gagne à notre cause les groupes culturels les plus attentifs à défendre l'unité de la culture.

Tous ceux qui ont entrepris certaines tâches trop vastes, trop complexes pour un individu, et plus propres à être traitées par les soins d'un groupe, savent que ce genre de travail veut des vertus peu communes. J'attends de mes camarades qu'une égale confiance et qu'un égal respect l'un pour l'autre les animent. Si attaché qu'il soit à la prompte exécution de ses projets, chacun doit consentir à les soumettre à la pondération des autres, qui n'ont peut-être pas le même sentiment. La moindre tension nuirait à l'efficacité commune. Davantage, je dirai : la moindre indifférence à l'autre. Si fort que soit un homme dans sa partie, s'il n'a pas le talent de la confiance il ne vaut rien dans une équipe. Et l'on perd du temps, et les projets se ferment. Le vieil adage souvent cité par Alain : « Nul n'est tenu de vivre dans l'indivision », est faux ici. Car l'équipe n'existe que par une heureuse indivision : celle d'une foi commune et d'un commun dévouement. Il faut à cela une vigilance toujours alertée. La récompense est qu'il n'est pas possible que l'on se lasse.

Et l'un des résultats les meilleurs est qu'une équipe véritable porte en soi une sorte de conviction et peut-être même de séduction. Du moins je veux le croire, à voir affluer les concours de toutes parts. Et là précisément où ils défaillaient hier, et où, par conséquent, je les souhaitais : dans ce monde de la culture en général, si bizarrement étranger parfois au théâtre.

Nous n'apercevons encore que bien peu de chose de ce que peut être un Théâtre des Nations. Cet outil que notre civilisation vient de se donner à elle-même, nous ne savons pas encore très bien comment nous en servir. Mais enfin il est là, il existe, il sert déjà et déjà il nous donne à connaître.

A.M. JULIEN

NOTICES

THE honour of opening the Theatre of the Nations fell to Yugoslavia with a performance by the Belgrade National Opera Company of Massenet's Don Quichotte *and an evening of ballets which included Bartok's* The Marvellous Mandarin *and* The Gingerbread Heart *by Baranovic.*

From then until July 1st performances have been given at the Theatre of the Nations by the Berliner Ensemble with Brecht's Galileo Galilei *and* Mother Courage; *the Bochum Schauspielhaus with Brecht's* Threepenny Opera, *Wedekind's* The Marquis von Keith *and Sartre's* Lucifer and the Lord; *the Wuppertal Ballet Company; the Berlin Schiller Theatre with* Requiem For a Nun *by Faulkner; the Vittorio Gassman Company with Alfieri's* Oreste; *the Shakespeare Memorial Theatre Company with Laurence Olivier and Vivien Leigh in* Titus Andronicus; *the Berlin Komische Oper with* The Clever Little Fox *by Janacek; the Renaud-Barrault Company with Claudel's* Le Partage de Midi *(The Midday Break); the Beriezka Ballet of Moscow; the Italian Opera Company and the Japanese No Theatre from Tokyo.*

In addition to these performances important international meetings of theatre technicians and critics are held and a series of conferences is organized by the French Theatre Centre.

Brecht's method of working was the subject of the meeting held on April 9th. Many questions were asked by the public and we thought the following passages, extracts from the answers given, would be of interest to our readers. We deemed it unnecessary to print the questions as these can be deduced from the nature of the answers given.

C'EST à la Yougoslavie qu'est revenu l'honneur d'ouvrir le Théâtre des Nations : l'Opéra de Belgrade y a présenté Don Quichotte *de Massenet et une soirée de ballets comprenant notamment* Le Mandarin Merveilleux *de Bartok et* Le Cœur en Pain d'Épice *de Baranovic.*

Depuis ce moment jusqu'au 1er juillet, le Théâtre des Nations a accueilli successivement le Berliner Ensemble avec La Vie de Galilée *et* Mère Courage *de Brecht, le Schauspielhaus de Bochum avec* L'Opéra de Quat'Sous *de Brecht,* Le Marquis von Keith *de Wedekind et* Le Diable et le Bon Dieu *de Sartre, les Ballets de Wuppertal, le Schiller Theater de Berlin avec* Requiem pour une Nonne *de Faulkner, la Compagnie Vittorio Gassman avec* Oreste *d'Alfieri, la Compagnie du Shakespeare Memorial Theatre de Stratford avec Laurence Olivier et Vivien Leigh dans* Titus Andronicus *de Shakespeare, le Komische Oper de Berlin avec* Le Petit Renard intelligent *de Janacek, la Compagnie Renaud-Barrault avec* Le Partage de Midi *de Claudel, les Ballets Beriezka de Moscou, la Compagnie du Théâtre Lyrique Italien et un spectacle de No de Tokyo.*

En marge de ces spectacles ont lieu d'importantes réunions internationales de techniciens et de critiques et une série de conférences organisées par le Centre français du Théâtre.

Celle du 9 avril avait pour sujet la manière de travailler de Brecht. Les nombreuses questions posées par le public ont donné lieu à des réponses dont il nous a paru intéressant d'extraire les passages suivants. A la nature de ces réponses on devine assez aisément la question pour nous permettre de ne pas la transcrire.

MR. WEBER. — Brecht did not in the least like discussions with actors when choosing a play or allotting parts. One got up on the stage and began work without any theoretical discussion or conference.

Brecht liked the actors to rehearse script

MR WEBER. — Brecht n'aimait pas du tout les discussions avec les acteurs quand il s'agissait de choisir une pièce et de distribuer les rôles. On allait sur le plateau et on commençait à travailler sans discussion de théorie et sans conférence.

in hand for a long time and he did not like them to learn their rôle too quickly... Rehearsals lasted for quite a time, two and a half months in general but they have been known to have gone on for nine months.

Brecht did not alter the text before rehearsals but during them. It went on like this up to the day of the dress rehearsal and even up to the final performance; before the first night he sometimes altered whole scenes, cut them, added some or wrote new dialogue... He attached no importance to the fact that a play had been edited and published; for him it only existed from the moment it was performed.

He liked the players to have their costumes as early as possible, for he considered it essential that an actor should get used to performing in costume, the gestures being quite different than if ordinary attire were being worn. When valuable garments were in question, like those of the Pope in *Galileo Galilei*, he had them made up first in inexpensive materials to wear during rehearsals.

★

Mrs. Weigel. — It is not true to say that Brecht worked with an iron discipline. Rehearsals took place week after week without any comment; he asked the actors to express their interpretation of a character. Often he altered scenes because he found one or the other interpreted a character in a far more intelligent way.

Brecht created his plays on the stage itself. Sometimes he wrote parts for an actor or an actress. *Mother Courage* was not written for me but the *Dumb Woman* was. This play had been written before war broke out and Brecht thought, in writing it, that it could be performed in every country and that I could act it without knowing the language.

★

Mr. Weber. — Brecht often modified his plays in accordance with the reactions of his public and he liked as many people as possible to watch rehearsals.

Brecht aimait que les acteurs aient assez longtemps le texte en main et il n'appréciait pas du tout qu'ils apprennent leur rôle au plus vite... Les répétitions duraient assez longtemps, deux mois et demi en général, mais il arrivait qu'elles durassent neuf mois.

Brecht ne remaniait pas le texte avant les répétitions, mais durant celles-ci. Il en était ainsi jusqu'au jour de la générale et même jusqu'à l'avant-dernière soirée; avant la première, il lui arrivait de changer des scènes entières, d'en supprimer, d'en ajouter, et d'écrire de nouveaux dialogues... Il n'attachait aucune importance à ce qu'une pièce soit éditée et publiée; pour lui, elle ne comptait vraiment qu'à partir du moment où elle était jouée.

Il aimait que les acteurs aient leur costume aussi tôt que possible parce qu'il trouvait indispensable qu'un acteur prenne l'habitude de jouer en costume, les gestes étant tout à fait autres qu'avec l'habit de ville. Quand il s'agissait de costumes précieux, comme celui du pape dans *La Vie de Galilée*, il les faisait d'abord confectionner pour les répétitions en matières sans valeur.

Madame Weigel. — Il n'est pas vrai de dire que Brecht travaillait avec une discipline de fer. Des répétitions se passaient durant des semaines sans dire un mot; il demandait aux acteurs d'exprimer ce qu'ils voulaient faire d'un personnage. Souvent il changeait des scènes parce qu'il avait découvert chez l'un ou chez l'autre quelque chose qui exprimait un personnage de façon beaucoup plus intelligente. Brecht faisait ses pièces sur la scène même. Il arrivait qu'il écrivît des rôles pour un acteur ou une actrice.

Mère Courage n'a pas été écrit pour moi, mais La Muette l'a été. Cette pièce a été écrite avant que la guerre n'éclate, et Brecht avait pensé en l'écrivant qu'elle pourrait être jouée dans chaque pays et que je pourrais la jouer sans connaître la langue.

Mr Weber. — Brecht modifiait très souvent ses pièces par rapport aux réactions de son public. Il aimait d'ailleurs que le plus de monde possible assistât aux répétitions.

RENDEZ-VOUS IN BOMBAY

Really, we did not expect to obtain such a success. Bombay is thousands of miles away from Europe; still further from Latin America; what is more, the theatre season in almost every country of the world begins in October and our First Conference had to be held, for important reasons, between October 29th and November 2nd, 1956.

Despite all these difficulties, the I.T.I. and the Indian National Centre were able to welcome the extraordinary number of 23 participating nations, represented by 70 delegates and observers.

Also for the first time at one of our international meetings, China sent three delegates from Peking, and Egypt, Indonesia, Iran, and Syria each sent a delegate; Czechoslovakia sent two. Thus six new countries joined the representatives of the member-nations of the I.T.I. at Bombay : Australia, Brazil, Denmark, Finland, France, West Germany, Greece, India, Italy, Japan, Norway, Poland, Sweden, Turkey, the United Kingdom, the United States of America, and Yugoslavia.

A complete official Report, prepared by the Central Office of the I.T.I., has been published in French and in English, and sent to all Unesco National Commissions and all National Centres of the I.T.I. Since space is lacking for many details, I will point out merely that the greatest result of this World Conference was the decision to set up a Faculty of Asia, a technical organization for dramatic art to be situated in India, the mission of which will be to aid in the diffusion of theatrical culture in the countries of the Middle and Far East. Unesco, in close cooperation with the I.T.I., is already studying the means for its organization. Liaison between the theatrical cultures of the East and of the West will certainly be stimulated and strengthened by the activity of this new organization.

ANDRÉ JOSSET

Secretary General of the I.T.I.

LES CONFÉRENCES
DE L'INSTITUT INTERNATIONAL DU THÉÂTRE

LE RENDEZ-VOUS DE BOMBAY

Franchement, nous ne nous étions pas attendus à remporter un pareil succès. Bombay est situé à des milliers de milles par rapport à l'Europe; encore plus loin par rapport à l'Amérique latine; de plus, la saison théâtrale dans presque tous les pays du monde commence en octobre, et notre première Conférence Mondiale devait avoir lieu, pour d'importantes raisons, entre le 29 octobre et le 2 novembre 1956.

Malgré toutes ces difficultés, l'I.I.T. et le Centre National Indien parvinrent à réunir le nombre extraordinaire de 23 pays participants, représentés par 70 délégués et observateurs.

Pour la première fois aussi, à l'une de nos réunions internationales, la Chine avait envoyé de Pékin trois délégués; l'Égypte, l'Indonésie, l'Iran, la Syrie, un chacun; la Tchécoslovaquie, deux. Donc, six pays nouveaux s'étaient joints aux représentants des nations nembres de l'I.I.T., qui étaient, à Bombay : l'Australie, le Brésil, le Danemark, la Finlande, la France, l'Allemagne de l'Ouest, la Grèce, l'Inde, l'Italie, le Japon, la Norvège, la Pologne, la Suède, la Turquie, le Royaume-Uni, les États-Unis d'Amérique, la Yougoslavie.

Un Rapport officiel détaillé, établi par les soins du Bureau Central de l'I.I.T., a été publié à de nombreux exemplaires en français et en anglais, et envoyé à toutes les Commissions nationales de l'Unesco, à tous nos Centres nationaux. La place manquant ici pour entrer dans les détails, je me bornerai à signaler que le grand résultat de cette Conférence Mondiale a été de décider la formation d'une Faculté d'Asie, organisme d'Art dramatique technique, qui sera situé en Inde et qui aura pour mission de diffuser les divers éléments de la culture théâtrale dans les pays du Moyen-Orient et d'Extrême-Orient. L'Unesco, en coopération étroite avec l'I.I.T., est déjà en train d'en étudier les bases d'organisation. La liaison entre les cultures théâtrales de l'Est et de l'Ouest sortira certainement renforcée de l'activité de ce nouvel organisme.

ANDRÉ JOSSET
Secrétaire Général de l'I.I.T.

BELGIUM

CHOREOGRAPHY

BELGIUM has not remained indifferent to the now world-wide phenomenon—the revival of ballet. Situated as she is at the crossing of the artistic ways which go from Paris to London and from Vienna to New York, Brussels welcomes each year the many companies which travel the world, giving performances of classical or national dances.

In all levels of society, a new public has grown up for manifestations of choreographical art, to the extent that the foundation of a national ballet could be considered. In the meantime the Théâtre de la Monnaie in Brussels and the Théâtre Royal in Liège are profiting from the revival of interest in the evening performance exclusively devoted to ballet. (We will not speak of either Antwerp or the other large towns in the provinces where dancing is always considered a supporting item, an incidental part of operatic performances.)

Thanks to the influence of Mr. J.J. Etchevery, the ballet at the Monnaie has recovered a splendour which could be even more brilliant if the country's leading theatre were better subsidised. The limited funds which are granted to this important Brussels theatre will not allow either for the booking of foreign stars, nor for any increase in the ranks which would encourage the *maître de ballet* to attempt some of the main works in the repertoire.

Nevertheless the Monnaie, with but moderate means, has given choreographic programmes of high quality during the past seasons which have showed very clearly a desire to develop along modern lines. Mr. Etchevery has staged ballets which he had presented at the Opera Comique or at Enghien-les-Bains, before his appointment in Brussels. The Monnaie audiences gave a very warm welcome, early in 1955, to *Pelléas et Mélisande* (Gabriel Fauré). Mr. Etchevery, giving equal stress to the musical support and the poetic theme has created a dance drama of ethereal purity, halfway between the representational (the basis established by Maeterlinck) and the abstract (the free play of dance for the sake of dance). In the same way *La Péri*, a dance-poem with music by Paul Dukas, appeared as a moving miniature where the steps and the attitudes acquired a slow grace and a plasticity which was hieratic.

We cannot deal, in this short article, with the performances of the *Symphonie Fantastique* (Berlioz), of *Opéras Ballets*, a parody of a rehearsal at the end of the 19th century, of *Manet* with Claude Debussy's music, of the *Mandarin Merveilleux* to the music of Bela Bartok. We must, however, mention the part given to Belgian composers by Mr. E chevery in *Les Bals de Paris*, *Candi Quatre pour Quatre*, *Le Masque de Mort Rouge*. It should be added th the *maître de ballet* showed his confi ence in his *premier danseur* by entrus ing him with the choreography two new ballets, *Francesca da Rim* (Tchaikowsky) and *Psyché* (Cés Franck).

★

Mr. Joseph Lazzini did excelle work, too, at the Théâtre Royal Liège in presenting, amongst oth productions, *Symphonie Classique* (Pr kofieff), *Le Chasseur Maudit* (Cés Franck), *Symphony in C* (Bize *Concerto* (Tchaikowsky), and *pheus* (Stravinski). *Petrouchka* a *La Fille Mal Gardée*, the 18th centu ballet reconstituted in the spirit the time of Dauberval, were par cularly appreciated.

The emulation between Bruss and Liège was reflected in t exchange of ballets; while the b soloists of the Monnaie (Dolo Laga and André Leclair) played Venice, in Aix-les-Bains (at t International Dance Festival wi the entire *corps de ballet*) and The Hague.

All this indicates a revival choreography to which the Bruss World Exhibition in 1958 w certainly give an even grea impetus.

MARCEL LOB

BELGIQUE

BALLET

LA renaissance du ballet — ce phénomène mondial — n'a pas aissé la Belgique indifférente. Au arrefour des routes artistiques qui ont de Paris à Londres et de Vienne New-York, Bruxelles accueille haque année les nombreuses compagnies qui sillonnent le monde en onnant des représentations de anses classiques, folkloriques ou xotiques.

Dans toutes les couches de la ociété, un nouveau public s'est créé our les manifestations d'art choréraphique au point que l'on pourrait nvisager la fondation d'un ballet ational. En attendant, le Théâtre e la Monnaie et le Théâtre Royal e Liège bénéficient du regain de uriosité pour les soirées exclusivenent consacrées au ballet. (Nous ne arlerons ni d'Anvers ni des autres hefs-lieux de province où la danse st toujours considérée comme un ppoint, un complément adventice es spectacles lyriques.)

Sous l'impulsion de M. J.J. Etchevery, le ballet de la Monnaie a etrouvé un lustre qui pourrait être lus brillant si la première scène du ays était plus largement subvenonnée. Les crédits limités qui sont lloués au grand théâtre bruxellois e permettent ni l'engagement 'étoiles étrangères ni l'accroissenent d'effectifs qui inciteraient le maître de ballet à reprendre quelques grandes œuvres du répertoire.

Avec des moyens modestes, la Monnaie a cependant présenté, au cours des dernières saisons, des programmes chorégraphiques de haute qualité où s'affirmait une volonté très nette de renouvellement dans le sens de la modernité. M. J.J. Etchevery a repris ici des œuvres qu'il avait créées à l'Opéra Comique ou à Enghien-les-Bains avant sa nomination à Bruxelles. Le public de la Monnaie a fait un accueil très chaleureux, au début de 1955, à *Pelléas et Mélisande* de Gabriel Fauré. S'appuyant dans la même mesure sur le soutènement musical et sur le thème poétique, M. J.J. Etchevery a édifié un drame dansé d'une pureté aérienne, à mi-chemin entre le figuratif (les données de Maeterlinck) et l'abstrait (le jeu gratuit de la danse pour la danse). De même *La Péri*, « poème dansé » de Paul Dukas, est apparu comme une miniature mouvante où les pas et les attitudes ont acquis une lente souplesse, une plasticité hiératique.

Nous ne pouvons songer à commenter, dans cette brève chronique, la création de la *Symphonie Fantastique* de Berlioz, celle d'*Opéras Ballets*, parodie d'une répétition à la fin du XIXe siècle, celle de *Manet* sur des airs de Claude Debussy, celle du *Mandarin Merveilleux* de Bela Bartok. Et cependant nous devrions bien noter la part que M. J.J. Etchevery a faite aux compositeurs belges dans *Les Bals de Paris*, *Candide*, *Quatre pour Quatre*, *Le Masque de la Mort Rouge*. Il faudrait dire encore que le maître de ballet a fait confiance à son premier danseur en lui confiant la chorégraphie de deux œuvres nouvelles: *Francesca da Rimini* de Tchaïkowsky et *Psyché* de César Franck.

★

Au Théâtre Royal de Liège, M. Joseph Lazzini a fait, lui aussi, d'excellent travail en y présentant, entre autres, la *Symphonie Classique* de Prokofieff, le *Chasseur Maudit* de César Franck, la *Symphonie en Ut* de Bizet, le *Concerto* de Tchaïkowsky et l'*Orpheus* de Strawinsky. On y a particulièrement apprécié *Pétrouchka* et la *Fille mal gardée*, ce ballet du XVIIIe siècle reconstitué dans l'esprit du temps de Dauberval.

L'émulation entre Bruxelles et Liège s'est traduite par des échanges de spectacles, tandis que les meilleurs solistes de la Monnaie (Dolorès Laga et André Leclair) se produisaient à Venise, à Aix-les-Bains (au Festival international de la Danse avec tout le corps de ballet) et à La Haye.

Tout ceci est l'indice d'une résurgence chorégraphique à laquelle l'Exposition Universelle de 1958 donnera certainement un plus large essor.

MARCEL LOBET

CHILE

THE years 1955 and 1956 marked a turning point in the development of the theatre in Chile.

University dramatic groups installed in modern, well-equipped theatres, of which they had the exclusive use, finally abandoned all amateur status and became regular professional companies. Performers were paid sufficiently to enable them to support themselves by their art and they worked the whole year round.

The Experimental Theatre of Chile University which had performed *Twelfth Night* to mark the inauguration of the Antonio Varas theatre towards the end of 1954, was able to overcome the initial difficulties of its career and acquire a reputation which was strengthened by public interest. During the last two years the Experimental Theatre has established its position of a State theatre; it receives a large subsidy through the intermediary of Chile University. In addition to productions which are intended to popularise this theatre and a few revivals, it has presented eleven plays in its own official theatre, each running for approximately two months. These were : *Dona Rosita la Soltera* (Federico Garcio Lorca) *Living Room* (Graham Green), *Fuerte Bulnes* (Fort Bulnes, by Marie-Assomption Requena), *The Lost Letter* (Caragiale), *Lucrèce* (André Obey), *Uno Caso Clinico* (A Hospital Case, by Buzzati), *La Viuda de Apablaza* (The Widow Apablaza, by German Luco-Cruchaga), *The Mayor of Zalamea* (Calderon), *Hedda Gabler* (Ibsen) and *The Italian Straw Hat* by Labiche.

A remarkable fact was that out of this repertory the two most popular plays were both by Chilean playwrights. The first, *Fuerte Bulnes*, is an original work which tells the epic story of the colonists who established Chile's domination over the Magellan Straits in 1843. The second, *La Viuda de Apablaza*, is a revival of a play the first and only performance of which was given on August 28th, 1928. This play, how regarded as one of the foundations of Chilean drama, tells the story of a peasant woman obstinately attached to the soil who fairly late in life becomes the victim of a passion for a young peasant whom she has brought up; deprived of all her possessions, deceived and abandoned she commits suicide realising her emotional loss and the futility of the struggle for material things to which she had given up her life. The production by Pedro de la Barra is to be recommended for its naturalistic conception, at the same time restrained but faithful to the peasant atmosphere and speech. It offered a strange mixture of irony, fatalism and goodness which is characteristic of the Chilean race. It contributes strongly to the success of the play which is without precedent in the annals of the Chilean theatre.

It is only fair to draw attention also to the power and depth given to *Living Room* and *Hedda Gabler* by the producer, Agustin Siré. *Hedda Gabler*, which was performed in memory of Ibsen on the 50th anniversary of his death, revealed a new actress of great talent, Marees Gonzalez, who comes from the theatre school of Chile University.

★

We must also mention the enthusiastic reception given to Labiche's *The Italian Straw Hat*, produced with great ingenuity and gusto by Pedro Orthous with a setting by Fernando Debesa.

The Catholic University's Little Theatre also felt the sudden interest shown by the public in national plays in their new theatre " Camilo Henriquez ". Out of all the plays performed during the last two years, *Los Coupables* (The Culprits, by Gabriela Roepke), *La Malquerida* (The Passion Flower, by Jacinto Benavente), *The Imaginary Invalid* (Molière), *Time and the Conways* (Priestley) and *Pueblecito* (A Little Village, by Armando Mook), the last one appealed most to the audience both for the quality of the performance (production was by a young art director from the Experimental Theatre of Chile University—Eugenio Guzman) and for the charm and rustic simplicity of the theme which was a little dated and in peasant style.

This search for a national style which characterises the Chilean theatre today was widely demonstrated during the festival held in the Antonio Varas Theatre under the auspices of the Experimental Theatre in which thirty-three amateur companies from all over the

Franklin Caicedo, Agustin Siré et Jorge Lillo dans *El Alcalde de Zalamea*, Calderon. M : Jorge Lillo. D : Guillermo Nuñez. Théâtre Expérimental de l'Université du Chili, Santiago. 1956.

CHILI

LES années 1955 et 1956 ont marqué un tournant décisif dans e développement théâtral et la ulture dramatique du Chili.

Les théâtres universitaires, intallés dans des salles modernes et ien aménagées dont ils ont la isposition exclusive, ont abandonné éfinitivement leur qualité d'amaeurs pour se transformer en compagnies professionnelles régulières. Leurs acteurs sont suffisamment émunérés pour pouvoir vivre de eur art, et ils jouent toute l'année.

Le Théâtre Expérimental de Université du Chili, qui avait nauguré vers la fin de l'année 1954 a salle Antonio Varas avec *La Nuit es Rois*, a su vaincre les premiers bstacles de sa carrière et a acquis ne autorité que confirme la faveur u public. Au cours de ces deux ernières années, le Théâtre Expémental a affirmé sa position de héâtre d'État; il reçoit une imporante subvention par l'intermédiaire e l'Université du Chili. En dehors 'œuvres de vulgarisation, dites d'extension », et de reprises, il a résenté dans sa salle officielle onze ièces qui se sont succédé de deux ois en deux mois approximativeent : *Doña Rosita la Soltera* (Fedeco Garcia Lorca), *Living-Room* Graham Green), *Fuerte Bulnes* (Le ort Bulnes) de Maria-Assomption Lequena, *La Lettre perdue* (Caraiale), *Le Viol de Lucrèce* (André Obey), *Un Cas clinique* (Buzzati), *a Viuda de Apablaza* (La Veuve Apablaza) de German Luco-Cruhaga, *L'Alcade de Zalamea* (Calderon), *Hedda Gabler* (Ibsen) et *Un Chapeau de Paille d'Italie* de abiche.

Fait remarquable, les plus grands uccès de ce répertoire furent les eux pièces chiliennes. La première, *uerte Bulnes*, est une création orinale qui retrace l'épopée des olons qui, en 1843, établirent la omination chilienne sur le détroit de Magellan. La deuxième, *La Viuda de Apablaza*, est la reprise d'une œuvre dont la première et unique représentation avait eu lieu le 28 août 1928. Cette pièce, considérée maintenant comme une œuvre fondamentale de la dramaturgie chilienne, conte l'histoire d'une paysanne marquée par la lutte obstinée qui l'attache à la terre. Victime d'une passion tardive pour un jeune paysan qu'elle a recueilli et élevé, dépouillée de ses biens, trompée et abandonnée, elle se suicide en constatant son échec sentimental et l'inutilité de la lutte matérielle à laquelle elle avait consacré sa vie. Remarquable par sa conception naturaliste, la mise en scène de Pedro de la Barra, à la fois sobre et fidèle à l'atmosphère et au langage paysans, offrait un curieux mélange d'ironie, de fatalisme et de bonté qui est caractéristique de la race chilienne; elle a puissamment contribué au succès de l'œuvre, sans précédent dans les annales du théâtre chilien.

Il serait injuste de passer sous silence la puissance et la profondeur imprimées à *Living-Room* et à *Hedda Gabler* par le metteur en scène Agustin Siré. *Hedda Gabler* en particulier, qui fut présentée en hommage à la mémoire d'Ibsen et à l'occasion du cinquantenaire de sa mort, a révélé une nouvelle actrice de grand talent, sortie de l'école de théâtre de l'Université du Chili, Marees Gonzalez.

Signalons enfin l'accueil enthousiaste que le public a réservé à la pièce de Labiche, *Un Chapeau de Paille d'Italie*, mise en scène avec brio et ingéniosité par Pedro Orthous, dans un décor de Fernando Debesa.

Le Théâtre d'Essai de l'Université Catholique a ressenti lui aussi, dans sa nouvelle salle « Camilo Henriquez », le soudain intérêt dont fait montre le public pour ses auteurs nationaux. De l'ensemble des pièces présentées durant ces deux dernières années, *Los Culpables* (Les Coupables) de Gabriela Roepke, *La Malquerida* (La Mal-Aimée) de Jacinto Benavente, *Le Malade Imaginaire* (Molière), *Le Temps et les Conways* (Priestley) et *Pueblecito* (Un petit Village) d'Armando Mook, la dernière surtout s'est imposée au grand public, tant par la qualité de sa présentation (la mise en scène est due à un jeune directeur artistique du Théâtre Expérimental, Eugenio Guzman), que par le charme et la simplicité rustique d'un argument quelque peu désuet, de style paysan.

Cette recherche d'un style national qui caractérise le théâtre chilien d'aujourd'hui s'est manifestée avec ampleur pendant le festival qui a réuni au Théâtre

a Viuda de Apablaza (The Widow pablaza - La Veuve Apablaza), erman Luco-Cruchaga. M : Pedro e la Barra. D : Raoul Aliaga. héâtre Expérimental de l'Université du Chili, Santiago. 1956.

country took part. This festival not only revealed the new developments in production and some forgotten plays, but it also served to publicise dramatic authors : amongst these Isadora Aguirre should be mentioned whose one-act play *Carolina* was a complete success. Several other plays by this dramatist are now in course of production. This search for a national form of drama has been given a more concrete form by the constitution of a Chilean National Federation of the non-professional theatre and is now supported and organised. Regional conferences are held, and provincial festivals, public meetings in the towns, societies and faculties all go to create a state of mind which is favourable to the development of a new theatre movement. One young group the "Bank Theatre" presented a programme of plays of national inspiration. Their last performance consisted of a choral dramatisation of the poems of Pablo Neruda adapted and compiled by a young writer of original ideas, Enrique Gajardo, with the title of *Dulce Patria*. Another group, "Los Feriantes" devote the greater part of their activity to public readings of the works of new writers with explanations and discussions. Encouraged by the dramatic art competitions held by the Experimental Theatre of Chile University, new dramatists are now coming forward in great numbers. The winner of this year's contest, Fernando Debesa, is also a talented stage designer and his play *Mama Rosa* is to be performed in 1957. Then there is, apart from Isadora Aguirre (*Carolina, Two and Two Make Five*) and Enrique Gajardo (*The Secret, The Shoemaker Opposite*) who we have already mentioned, Raoul Rivera, Luis Cornejo, Francisco Raynaud, Ernesto Moog, Jean-Jacobo Serrano, Leopoldo Silva-Lillo, Henriette Morvan, Clara Brevis and last but not least Pedro de la Barra, a dramatic author already acknowledged by the award made to him of the national Grand Prix for his artistic achievements as dramatist and director of the Experimental Theatre.

Amongst the outstanding events of the dramatic year one should mention the opening of the Louis Jouvet Dramatic Centre, a theatre club for the study of theatre questions, in the premises of the Chilean Cultural Institute and directed by Gabriela Roepke and Emile H. Dufour. At its inauguration the Centre gave its patronage to two university companies who presented two Molière plays : *Les Précieuses Ridicules* and *Le Mariage Forcé* produced respectively by Dominga Piga and Herman Letelier. At the end of the year the theatrical group belonging to the Louis Jouvet Dramatic Centre offered their audience an avant-garde programme preceded by a series of preparatory lectures. *La Cantatrice Chauve* (The Bald Prima Donna) by Eugene Ionesco, *La Société Apollon* (The Apollo Club) and *Le Guichet* (The Gate) by Jean Tardieu in particular wereacclaimed by both audience and critics.

★

In conclusion mention should be made of the great interest aroused by the visits of important companies from abroad. The Negro Opera of New York presenting *Porgy and Bess* and the Classical Theatre of Pekin aroused general enthusiasm. Performances by the New York Ballet Theatre and the Marquis de Cuevas' Company afforded opportunities for comparison with Chile's own choreographical activities represented mainly by the Chile University Ballet Company directed by Ernst Uthoff and others from the former Ballet Joos.

EMILE H. DUFOUR

FRANCE

A new play, *Patate* by Marce Achard, a repertory work, *Mercadet*, by Balzac, and a foreign play, *The Old Lady's Visit* by Friedrich Dürrenmatt, head the list of theatrical performances in Paris.

Patate is one of the most substantial and powerful works of the author of *Jean de la Lune*. It contains rather cruel comedy under the smile of false friendship which, to the onlooker, appears to unite two school friends bound together by a guilty conscience. For some years Rollo, nicknamed "Patate", (or "Potato") has lived parasitically upon a former schoolfellow, Carradine, to whom he once rendered some service which cannot be disclosed. Secretly, however, Rollo detests this friend on whom Fate has always smiled more kindly than upon himself, whereas Carradine despises this man who has taken such advantage of his cowardliness. But on other occasions "Patate" has shown generosity and courage, and in delicate situations Carradine has never lacked finesse. Marcel Achard has nicely conveyed these contrasts of character with lively dialogue which shines the more brilliantly because it is not only funny.

Pierre Dux, as "Patate", Maurice Teynac, Simone Renant, Jandeline and Sophie Daumier, in a production by Pierre Dux at the Théâtre St. Georges, execute perfectly these variations on the theme of love and hatred.

Jean Vilar, forceful expounder of *Mercadet* at the Théâtre National Populaire, has discovered in Balzac, the dramatist, something of Daumier, the caricaturist, in the extreme realism with which it is boldly painted and the fantasy of its invention. This production at the Palais de Chaillot was not only illustrative of the French repertoire but propounded a new humorous style.

The Compagnie Grenier-Hussenot with Madame Sylvie have brought out, in all their subtle gradations, the humanity and poetry of *The Old Lady's Visit* at the Théâtre Marigny. There is an unusual décor by Jacques Noël.

The creative production of André Barsacq, the sets by Jacques Noël together with the personality of Jacques Duby, in the principal rôle have ensured the success of Félicien Marceau's *L'Oeuf* (The Egg) at the Théâtre de l'Atelier. This is an original, satirical fantasy based on the relations of the individual to society.

ıtonio Varas, sous les auspices du héâtre Expérimental de l'Univer- é du Chili, trente-trois groupes ımateurs venus de tout le pays. ɔn seulement ce festival a fait la euve d'un intérêt général pour théâtre, a révélé de nouvelles mes de mise en scène et des ces oubliées, mais il a surtout fait nnaître des auteurs : il faut citer rmi eux Isadora Aguirre, dont *Carolina*, pochade en un acte, a tenu un franc et persistant succès, dont plusieurs pièces nouvelles ıt à l'étude. Concrétisée par la nstitution d'une Fédération na- nale chilienne du théâtre non- ofessionnel, cette recherche est ıintenant soutenue et organisée. s congrès régionaux se réunissent, s festivals provinciaux, des confé- ıces publiques dans les centres, syndicats et les facultés, créent état d'esprit favorable au déve- ɔpement du mouvement théâtral. ı jeune groupe, le Théâtre Ban- re, présente des programmes de alité d'inspiration nationale. Sa nière manifestation importante nportait la dramatisation chorale poèmes de Pablo Neruda, aptés et réunis par un jeune eur et novateur, Enrique Ga- do, sous le titre de *Dulce Patria* ouce Patrie). Un autre groupe, « Los Feriantes » (Les Forains) consacre la plus grande partie de son activité à la lecture publique, commentée et discutée, d'œuvres d'auteurs nouveaux. Ceux-ci, encouragés d'autre part par les concours d'art dramatique institués par le Théâtre Expérimental de l'Université du Chili, surgissent en foule. Citons le lauréat du concours de cette année, Fernando Debesa, qui est aussi un décorateur de talent et dont la pièce *Mama Rosa* (Maman Rose) sera présentée en 1957. Citons encore, outre Isadora Aguirre *(Carolina, Deux et Deux font Cinq)* et Enrique Gajardo *(Le Secret, Le Cordonnier d'en face)*, déjà mentionnés, Raoul Rivera, Luis Cornejo, Francisco Raynaud, Ernesto Moog, Juan-Jacobo Serrano, Leopoldo Silva-Lillo, Henriette Morvan, Clara Brevis et surtout Pedro de la Barra, auteur déjà consacré par le Grand Prix National qui a couronné l'ensemble de son effort artistique comme auteur et comme directeur du Théâtre Expérimental.

Parmi les faits saillants de l'année dramatique, il importe de mentionner la création du « Centre Dramatique Louis Jouvet », cercle d'études et de théâtre, qui s'est installé à l'Institut chilien de culture et que dirigent Gabriela Roepke et Emile H. Dufour. A l'occasion de son inauguration, le Centre a patronné la représentation, par les compagnies des deux théâtres universitaires, de deux pièces de Molière : *Les Précieuses Ridicules* et *Le Mariage Forcé*, respectivement mises en scène par Domingo Piga et Hernan Letelier. En fin d'année, le groupe théâtral du Centre dramatique Louis Jouvet a présenté au public chilien un programme d'avant-garde, précédé d'une série de conférences préparatoires. *La Cantatrice Chauve* d'Eugène Ionesco, *La Société Apollon* et surtout *Le Guichet* de Jean Tardieu ont obtenu un vif succès de public et de critique.

Signalons en terminant l'immense intérêt provoqué par la visite des grandes compagnies étrangères. L'Opéra Noir de New-York avec *Porgy and Bess* et l'Opéra de Pékin ont soulevé l'enthousiasme général. D'autre part les spectacles de ballets offerts par le Ballet Theatre de New-York et par la Compagnie du marquis de Cuevas ont permis d'utiles comparaisons avec les activités chorégraphiques nationales, groupées pour la plupart au Ballet de l'Université du Chili, que dirigent Ernst Uthoff et d'autres éléments de l'ancien ballet Joos.

EMILE H. DUFOUR

✷

FRANCE

ɴE création, *Patate* de Marcel Achard, une œuvre de réper- e, *Le Faiseur* de Balzac, et une ce étrangère, *La Visite de la Vieille ne* de Friedrich Dürrenmatt. ınent en tête de liste des spec- es parisiens.

atate est sans doute un des ou- ges les plus solides et les plus forts l'auteur de *Jean de la Lune*. nédie assez cruelle, sous un rire, de l'amitié factice qui unit, yeux d'autrui, deux camarades ole liés par la complicité d'une ıvaise conscience. Depuis de ıbreuses années, Rollo surnommé ıte vit paresseusement aux cro- s d'un ancien condisciple, Carra- , à qui il a rendu autrefois un ice qui ne s'avoue pas. Mais. ètement, Rollo hait cet ami à la chance a toujours mieux souri qu'à lui, et Carradine méprise cet homme qui s'accommode si bien de sa lâcheté. Mais en d'autres occasions, Patate a su montrer de la générosité et du courage et, dans des situations délicates, Carradine n'a jamais manqué d'élégance. Marcel Achard a joliment rendu ces contrastes de caractère dans un dialogue vif dont les mots, pour être brillants, ne sont pas seulement des mots de l'auteur. Pierre Dux (Patate), Maurice Teynac, Simone Renant, Jandeline et Sophie Daumier, mis en scène au Théâtre St-Georges par Pierre Dux, ont parfaitement nuancé ces variations sur le thème de l'amour et de la haine.

Interprète puissant du *Faiseur* au Théâtre National Populaire, Jean Vilar a découvert dans Balzac dramaturge, un satiriste qui évoque par l'outrance réaliste de sa peinture et de ses traits et par la fantaisie de son invention, le caricaturiste Daumier. Par là, la représentation du *Faiseur* au Palais de Chaillot n'a pas illustré seulement le répertoire français; elle a proposé un style original de comique.

De *La Visite de la Vieille Dame* du Suisse Dürrenmatt, on dira surtout qu'elle a trouvé au Théâtre Marigny dans la Compagnie Grenier-Hussenot et en Madame Sylvie, des interprètes qui ont mis subtilement en valeur, dans d'étonnants décors de Jacques Noël, son humanité et sa poésie.

L'invention de la mise en scène d'André Barsacq avec des décors de Jacques Noël et la personnalité de Jacques Duby, interprète du rôle principal, ont assuré le grand succès au Théâtre de l'Atelier, de *L'Oeuf* de Félicien Marceau, fantaisie sati-

The contemporary theatre always shows willingness to stage questions of conscience. By choosing *Saint-Just* as the character, Jean-Claude Brisville has aroused our interest in the tragedy of the revolutionary heroes who must sacrifice affection, friendship and even themselves to gain the right to condemn the weaknesses of others (Comédie de l'Est). In *L'Equipage au Complet* (All ands Stand By), presented by Henri Soubeyran, Robert Mallet without making use of a historic fable has, on the contrary, dealt directly with sensitiveness and tact, with the human problems raised by certain situations of modern warfare.

Presented by Jean-Marie Serreau at the Théâtre d'Aujourd'hui and transferred to the Théâtre en Rond after being first presented by Roger Planchon at the Comédie de Lyon, *Les Coréens* (The Koreans) by Michel Vinaver was, in spite of a certain clumsiness, an interesting and pleasing trial of the epic theatre in France.

In the field of comedy, André Roussin has made a play for Elvire Popesco out of the novel by the Italian author Brancati, *La Mamma*, at the Théâtre de la Madeleine. It has many points of interest, the character of Mamma, the secret drama of her son, a vaudeville to which the situation lends itself. In spite of the skill with which André Roussin has treated each character, he has not been able to give to the whole the unity that one would have wished.

In *Hibernatus* at the Athénée, Jean Bernard-Luc, the author of *Le Complexe de Philémon* has presented with the verve of the philosophy-dispensing story-teller and a vaudeville type of logic, the consequences of a situation suggested to him by hibernation.

Meanwhile the Comédie-Française has produced two new plays; an adaptation of Victor Hugo's *Les Misérables* by Paul Achard, produced by Jean Meyer, and *Polydora*, a careful elaboration of an ancient theme by André Gillois.

The début of Hélène Perdrière as a producer in *The Unexpectedness of Love* pays worthy tribute to Marivaux. Also on the bill was a short comedy by Lesage, *Crispin, Rival of his Master*.

The matinées organised by André Barsacq at the Atelier with *The Residuary Legatee* by Regnard and *Les Acteurs de Bonne Foi* (The Honest Actors) by Marivaux and those of Roger Dornès at the Vieux Colombier with Racine's *Britannicus* are a happy addition to what has already been done in France in the last forty years to revive the classics i a new manner.

Every undertaking of the T.N.I has this aim in view. Before Jea Vilar's brilliant production of *Me cadet* and an unequalled interpre tation of *The Marriage of Figaro* b Beaumarchais, he called upon Ray mond Hermantier to stage Shak speare's *Julius Caesar* this seaso If the play was much discussed, on should nevertheless congratulat Jean Vilar for wanting his youn colleagues to take part in the wor of the T.N.P.

Faisons un Rêve (Let's Make Dream) by Sacha Guitry, withou Sacha Guitry, at the Théâtre de Variétés, *Time is a Dream* by Leno mand at the Théâtre Franklin an *Amphitryon* 38 by Giraudoux at th Champs-Elysées did not pass th scrutiny of a new generation playgoers very convincingly. Howe ver *The Bald Prima Donna* and *Th Lesson* by Ionesco, revived at th Huchette by those who first intro duced these plays in France, hav retained their corrosive humou intact after seven years.

In the field of experiment, Serg Ligier shows himself a disciple, wit complete success, of the poeti theatre (*Hamlet* by Jules Laforgu and *Tobie et Sara* by Claudel at th Théâtre du Tertre). Yves Gasc ha made happy use of the "dramati quartet"—actors in ordinary attir reading their parts around a desk— for Paul Valéry's experiment i dialogue on Faust, called *Lust*.

Foreign productions include *Ivanov* by Chekhov which, as we as his production of *Les Chaises* (Th Chairs) by Ionesco, gained Jacque Mauclair the Grand Prix Dominiqu for Production 1956, *Le Repousso* (The Foil) by Raphael Alberti at th Théâtre d'Aujourd'hui; Bernar Shaw's *Caesar and Cleopatra* at th Théâtre Sarah Bernhardt; *Sacr Fantômes* (Oh! These Ghosts) b

Jean Vilar et Georges Riquier dans *Le Faiseu* Balzac. M : Jean Vilar. D : Léon Gischi Théâtre National Populaire. Palais Chaillot, Paris. 1957. P : Bernand.

que originale sur les rapports de individu et de la société.

Le théâtre contemporain met olontiers en scène des cas de con-cience. En choisissant *Saint-Just* omme personnage, Jean-Claude risville nous a intéressés à la tra-édie du héros révolutionnaire qui oit sacrifier affections, amitiés et usqu'à lui-même, pour se recon-aître le droit de condamner les iblesses d'autrui (Comédie de Est). Sans user de la fable histo-que, Robert Mallet a réussi au ontraire dans *L'Équipage au Complet* résenté par Henri Soubeyran, à aiter directement avec intelligence, nsibilité et tact, les problèmes 'humanité que posent certaines tuations de la guerre moderne.

Présentés par Jean-Marie Serreau u Théâtre d'Aujourd'hui et repris u Théâtre en Rond après avoir été réés par Roger Planchon à la Co-édie de Lyon, *Les Coréens* de Michel inaver ont donné l'exemple inté-ssant et attachant en dépit de aladresses, d'un essai en France théâtre épique.

Dans la comédie, André Roussin tiré d'un roman de l'Italien Bran-ti, une pièce pour Elvire Popesco, *a Mamma*, dont la grande comé-enne a fait en monstre sacré une uculente création au Théâtre de Madeleine. *La Mamma* présente usieurs points d'intérêt (le carac-re de la Mamma, le drame secret son fils, un vaudeville auquel rête la situation) et, de l'un à autre, des tons différents. Malgré habileté avec laquelle il a pu aiter chacune des parties, André oussin n'a pas donné à l'ensemble nité qu'on aurait souhaitée.

Dans *Hibernatus* à l'Athénée, auteur du *Complexe de Philémon*, an Bernard-Luc, a tiré avec une rve de conteur de bonnes histoires lontiers philosophe et une logique udevillesque les conséquences une situation que lui a suggérée ibernation.

Cependant la Comédie-Fran-ise effectuait deux créations : celle une adaptation des *Misérables* de Victor Hugo par Paul Achard, prétexte à une mise en scène de Jean Meyer, et celle de *Polydora*, exercice soigné de M. André Gillois sur un thème antique...

Elle a rendu hommage avec goût à Marivaux en jouant *La Seconde Surprise de L'Amour* pour les débuts d'Hélène Perdrière dans la mise en scène, qu'elle a fait accompagner à l'affiche d'une petite comédie de Lesage, *Crispin, Rival de son Maître*.

Les matinées qu'André Barsacq organise à l'Atelier avec *Le Légataire universel* de Regnard et *Les Acteurs de bonne foi* de Marivaux, et Roger Dornès au Vieux-Colombier avec *Britannicus* de Racine, s'inscrivent heureusement à la suite de ce qui a été fait depuis quarante ans en France pour réanimer les classiques indépendamment des traditions établies.

Tout ce qu'entreprend le T.N.P. répond à ce souci. Avant de monter avec éclat *Le Faiseur* et après avoir offert une interprétation inégale du *Mariage de Figaro* de Beaumarchais, Jean Vilar a fait appel cette saison à Raymond Hermantier pour monter *Jules César* de Shakespeare. Si le spectacle a pu être fort discuté, il n'en reste pas moins qu'on doit féliciter Jean Vilar de vouloir faire participer ses jeunes confrères à l'œuvre du Théâtre National Populaire Français.

Si *Faisons un Rêve* de Sacha Guitry, repris sans Sacha Guitry au Théâtre des Variétés, *Le Temps est un Songe* de Lenormand au Théâtre Franklin et *Amphitryon* 38 de Giraudoux à la Comédie des Champs-Élysées n'ont pas passé l'examen d'une génération nouvelle de spectateurs de façon convaincante, *La Cantatrice chauve* et *La Leçon*, premières manifestations de Ionesco dans notre théâtre, reprises à la Huchette par leurs créateurs, ont gardé intact, sept ans après, leur humour corrosif.

Dans l'ordre des recherches, Serge Ligier se fait le serviteur, au Théâtre du Tertre, avec une totale réussite, d'un théâtre poétique (*Hamlet* de Jules Laforgue, *Tobie et Sara* de Claudel), et Yves Gasc a utilisé avec bonheur le procédé du quatuor dramatique — comédiens en costume de ville lisant leur rôle devant un pupitre — pour l'essai dialogué de Paul Valéry sur Faust intitulé *Lust*.

Œuvres étrangères : *Ivanov* de Tchékov, qui a valu à Jacques Mauclair (ainsi que sa mise en scène des *Chaises* de Ionesco) le Grand Prix Dominique de la Mise en Scène 1956, et *Le Repoussoir* de Raphael Alberti au Théâtre d'Aujourd'hui; *César et Cléopâtre* de Bernard Shaw au Théâtre Sarah Bernhardt; *Sacrés Fantômes* d'Eduardo de Filippo au Vieux-Colombier; *La Chatte sur un Toit Brûlant* de Ten-

erre Dux et Maurice Teynac dans *Patate*, arcel Achard. M : Pierre Dux. D : Acker-an. Théâtre Saint-Georges, Paris. 1957. P : Bernand.

Eduardo de Filippo at the Vieux Colombier; *Cat on a Hot Tin Roof* by Tennessee Williams at the Théâtre Antoine; *Burning Bright* by John Steinbeck at the Théâtre en Rond and *Bell, Book and Candle* by John Van Druten at the Théâtre des Ambassadeurs.

Special mention should be made of the tribute paid by French performers to Bertolt Brecht just after his death : the T.N.P. by staging *Mother Courage* with which Jean Vilar began his direction in 1951, (which also marked the important place which he gave to Brecht in the dramatic art of that time); a young producer, Jacques Roussillon by staging at the Petit Marigny *Fear and Misery in the Third Reich* and Geneviève and Jean-Marie Serreau, Claude Régy and Boris Vian by putting on at the Théâtre d'Aujourd'hui, and later at the Comédie des Champs-Élysées, a biograph that was acted, sung and danced Projected slides showed portraits c Brecht, photographs of events linke with his life, poems, songs and plays Finally Mr. A.M. Julien decided t open the first season of the Theatr of the Nations by paying tribute t Brecht. This is reported elsewher in this issue.

PAUL-LOUIS MIGNO

UNITED KINGDOM

FOUR Shakespeare revivals have been among the most memorable work in the theatre since I wrote last. Stratford-upon-Avon (which had an unexciting Festival last year) has begun 1957 with an *As You Like It* of genuine quality. Dame Peggy Ashcroft, in spite of a hampering throat affection on the first night, is a Rosalind overwhelmingly in love. In Glen Byam Shaw's production she rules the greenwood as few Rosalinds have done since Dame Edith Evans twenty years ago. Richard Johnson is a clear, manly Orlando; and I am sorry only that the forest sets are so spare and uninspiring : Arden does deserve something better.

A fortnight after this, Douglas Seale, who is now the most distinguished director of the Histories, staged *King John* : the best revival of an undervalued play for nearly two decades. Alec Clunes uses his voice nobly as the Bastard Faulconbridge who, though he speaks from the early thirteenth century, is the personification of Elizabethan England. Robert Harris, another experienced Shakespearean, keeps John in focus; and, in a relatively small part, Doreen Aris, as Blanch of Spain, has a diamond-clear definition—we recognised it in her *As You Like It* shepherdess—that is likely to establish her among the younger players.

Miss Aris comes from Sir Barry Jackson's Birmingham Repertory Theatre, where Mr Seale is the producer; and my third Shakespeare play is Mr Seale's Birmingham revival of *King Henry the Fifth*. Here we had a new young actor, Albert Finney, who will be a name in years ahead. Although he is only twenty-one, he should have a rare future : he has charm, responsiveness, flexibility, and no Henry of recent years—with the exceptio of Alec Clunes—has borne the care of kingship with greater promise.

Fourth, and very different, *Th Two Gentlemen of Verona*, Shake speare's early comedy of echoes which, at the Old Vic, Michae Langham put into early nineteent century costumes : a charmin romantic invention in which Bar bara Jefford's Julia had her in variable poise and spirit. There ha been a good deal of Shakespeare The Vic's *Antony and Cleopatra* ha a dominating Antony in Keit Michell, but Margaret Whiting in spite of her regal bearing an dark contralto voice, was hardl ripe enough for so great a task.

The best individual performanc in a modern play—though the pla itself is dull and trite enough—ha been Sir Laurence Olivier's music hall comedian in *The Entertainer* b John Osborne, who wrote *Loo Back in Anger*. Mr Osborne is a over-praised, bitter dramatist. *Th Entertainer*, though it lacks th tedious youthful truculence of th earlier play, is a loosely made piec remarkable only for Sir Laurence' portrait. This is complete to its las inflection : a study of a trivial, cal lous little man, a failure both in hi life and his work. The piece wa presented at the Royal Cour Theatre by the English Stage Com pany. This resolute organizatio also put on a moderate revival c Wycherley's *The Country Wife*, an Carson McCuller's play of the Dee South, *The Member of the Wedding* sensitively atmospheric.

Jean Martin, Christine Tsingos et Georg Adet dans *Fin de Partie*, Samuel Beckett M : Roger Blin. Royal Court Theatre, Lon don. 1957. P : David Sim.

see Williams au Théâtre Antoine; *nme une Flamme* de John Steinbeck Théâtre en Rond et *La Magi-ne en Pantoufles* de John Van ıten au Théâtre des Ambassa-ırs.

Mention spéciale doit être faite hommages que les artistes fran-s ont rendu à Bertolt Brecht au demain de sa mort : le T.N.P. reprenant *Mère Courage* avec quoi n Vilar avait inauguré sa direction en 1951, marquant aussitôt l'importance qu'il accordait à Brecht dans l'art dramatique de ce temps; un jeune metteur en scène, Jacques Roussillon, en révélant au Petit Marigny *Grand Peur et Misères du IIIe Reich*, et Geneviève et Jean-Marie Serreau, Claude Régy et Boris Vian en mettant en scène au Théâtre d'Aujourd'hui puis à la Comédie des Champs-Élysées une biographie jouée, chantée et dansée, présentant sur un fond de projection de portraits de Brecht et de photographies d'événements auxquels la vie de Brecht a été liée, des poèmes, des chansons, des scènes. Enfin M. A.M. Julien a tenu à ouvrir la première saison du Théâtre des Nations en rendant un hommage international à Brecht. Il en est rendu compte d'autre part.

PAUL-LOUIS MIGNON

✷

ROYAUME-UNI

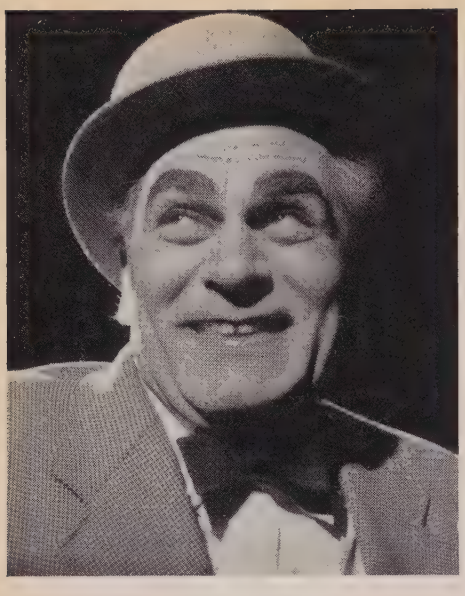
EPUIS ma dernière chronique, il faut noter parmi les événe-ıts importants, la reprise de ıtre pièces de Shakespeare. Strat-l sur Avon (qui connut un Fes-l insipide l'an dernier) entama ınée 1957 avec une excellente résentation de *Comme il vous plaira*. ne Peggy Ashcroft est une Rosa-le débordante d'amour; dans mise en scène de Glen Byam w, elle règne sur la forêt comme de Rosalinde le firent depuis me Edith Evans, il y a vingt ans. hard Johnson est un Orlando l; et mon seul regret est que le or pour la forêt soit si banal : len mérite mieux que cela.

Quinze jours plus tard, Douglas le, qui est aujourd'hui le metteur scène le plus remarquable des Drames historiques, présentait *Le Roi Jean* : la meilleure reprise, depuis une vingtaine d'années, d'une pièce injustement méprisée. Alec Clunes trouve des accents nobles dans le rôle du Bâtard Faulconbridge qui, bien que s'adressant à nous du début du treizième siècle, personnifie l'Angleterre élisabéthaine. Un autre Shakespearien averti, Robert Harris, met le personnage de Jean en valeur; et, dans un rôle relativement peu important, celui de Blanche d'Espagne, Doreen Aris est pur diamant — nous l'avions remarqué déjà dans sa bergère de *Comme il vous plaira*.

Miss Aris vient du Birmingham Repertory que dirige Sir Barry Jackson et où M. Seale est metteur en scène. Et précisément ma troisième pièce de Shakespeare est la reprise à Birmingham, par M. Seale, de *Henri V*. Nous y avons découvert un jeune acteur, Albert Finney, qui fera certainement parler de lui. Bien qu'il n'ait que vingt et un ans, on peut lui prédire une carrière exceptionnelle : il a du charme, de la sensibilité, de la souplesse, et aucun acteur ayant interprété récemment le rôle d'Henri V — à l'exception d'Alec Clunes — n'a porté le poids de la couronne avec autant de maîtrise.

Enfin la quatrième pièce, fort différente : *Les deux Gentilshommes de Vérone*, une des premières comédies de Shakespeare, que Michael Langham présente à l'Old Vic dans des costumes du début du dix-neuvième siècle; c'est une délicieuse fantaisie romantique, dans laquelle Barbara Jefford dans le rôle de Julia, reste égale à elle-même. Beaucoup d'au-

Two Gentlemen of ona, Shakespeare. M : hael Langham. D : ya Moiseiwitsch. Old Company, London. 7. P : Houston Roger.



Laurence Olivier in *The Entertainer*, John Osborne. The English Stage Company. Royal Court Theatre, London. 1957. P : Tony Armstrong Jones.

The most competent home-bred plays have been *The Iron Duchess*, with Athene Seyler and Ronald Squire at the height of their achievement in an extravagant farcical comedy, written with style and wit by William Douglas Home; and a piece called *Who Cares?*, by Leo Lehman, with a poignant emotional theme. We had here a gentle, remote University professor with no idea of the terrors of a slave-State, and his guest, a bitter young refugee, who caused him to understand. These parts were played with scrupulous care by Alec Clunes and Denholm Elliott.

Donald Wolfit, in his last ventures as an actor-manager, chose gallantly a pair of plays by Henri de Montherlant in their Jonathan Griffin translations : first, the ice-cold *Master of Santiago*, and then the sultry *Malatesta*, better suited to Mr Wolfit's bravura acting and the general spirit of his company. The best light entertainments have been *Zuleika*, a musical comedy "suggested by" Max Beerbohm's fantasy of Oxford nearly fifty years ago; and *At the Drop of a Hat*, in which Donald Swann (at the piano) and Michael Flanders sustain an entire evening together and prove themselves to be wits, urbane and friendly.

Probably the most imaginative production of the last few months has been Peter Hall's handling of *Camino Real*. It is an obscure Tennessee Williams allegory about a very odd Spanish-American se port in which Marguerite Gauti and Casanova are two of the shad flitting about the plaza. Amor visitors from abroad, London h welcomed Edwige Feuillère and h had the honour to greet her fir performance of Phèdre. Eve though she failed to stir the hear it was an uncommon exhibition technique. Another French con pany, under Roger Blin, brougl the dreary symbolism of Samu Beckett's *Fin de Partie* (with its tw legless ancients in dustbins); it is be done in English later this yea

In the provinces we have seen th première of André Obey's *Plus Miracles pour Noël* (here calle *Frost at Midnight*) at the Oxfor Playhouse. This was a play of ten ous charm about a small Warwic shire town at Christmas 1499. A s of local actors—butcher, blacksmit and so forth—rehearsing for th annual miracle play, found th the girl cast for the Virgin Ma could not appear, and that h substitute had the wrong kind reputation for the part. Sometim Obey's simplicity was too se conscious, and the play had i "longueurs". Still, there were al grace and honesty and a notab last scene. Oxford later did Dudl Fitts's version of the *Lysistrata* Aristophanes. The dramatist mig well have been pleased to ha Constance Cummings at the he of his feminist-pacifist comedy.

J.C. TREWIN

✳

UNITED STATES

NEW YORK has had its share of memorable moments, chief among these the presentation of Eugene O'Neill's massive drama *Long Day's Journey Into Night*—a "play of old sorrow, written in tears and blood"—magnificently performed by Fredric March, Florence Eldridge, Jason Robards and Bradford Dillman as the characters who represent O'Neill's father, mother, brother and himself. There has perhaps never been a play of such straight and ruthless autobiography, a laying bare of intimate family experiences and relationships which cut through all conventional reticence.

The play evolves during an afternoon and evening in the living room of the Tyrone's house near the Sound in Connecticut. Sunlight in the morning, fog—with its concomittant fog horn and distant harbor bells toward night—emphasize, as is usual with O'Neill, the haunting sea-images of his plays. As the play progresses we live through a crisis in the family life. The youngest son Edmund (who is Eugene himself) is ill. Before night it is know that he has tuberculosis. T terrible news uncovers all the fam story : the mother's drug-addictic the father's miserliness and hea drinking, the older brother's pr fligate ways. The picture is sord but the deep compassion with whi O' Neill presents these lost a suffering souls creates in the e that exaltation which is the esser oftragedy. The play is undoubte ly the most important producti of the year. Its presentation matc its text. It is well that it will rep sent the United States at the "Th tre des Nations" this summer.

Two other plays by kno

Shakespeares, notamment *Ane et Cléopâtre*, à l'Old Vic; Keith chell y fut un Antoine imposant, is Margaret Whiting, malgré port royal et sa sombre voix de tralto, est loin d'avoir la maturité lue.

La meilleure performance indiuelle dans une pièce moderne bien que la pièce elle-même soit z banale — a été celle de Sir rence Olivier dans le rôle de tiste de music-hall de *The ertainer* (L'Amuseur) de John borne, l'auteur de *Look Back in er*. M. Osborne est un dramage amer, surestimé. *The Enter-er*, bien qu'on n'y retrouve pas nuyeuse truculence de jeunesse la pièce précédente, est une vre décousue, qui vaut seulement l'interprétation de Sir Laurence. le-ci est parfaite de bout en bout; t l'étude d'un petit homme inifiant, sans cœur, un raté à la dans sa vie et dans son travail. pièce était montée au Royal rt Theatre par l'English Stage npany. Cette courageuse comnie a également présenté une rise sans grand éclat de *The ntry Wife* (La Fille de la Camne) de Wycherley, et *The Member he Wedding* (L'Invité à la Noce) Carson McCuller, d'une subtile osphère.

es meilleures pièces anglaises nt *The Iron Duchess* (La Duchesse Fer), avec Athene Seyler et Rod Squire dans leur meilleure ne, dans une farce extravagante, te avec esprit par William Douglas Home; et une pièce appelée *Who Cares?* (Qui s'en inquiète?) de Leo Lehman, sur un thème profondément poignant. C'est l'histoire d'un petit professeur d'Université n'ayant aucune notion de la terreur qui peut régner dans un pays asservi, et de son invité, un jeune réfugié aigri, qui l'amène à comprendre. Ces rôles furent joués avec une extrême conscience par Alec Clunes et Denholm Elliott.

Donald Wolfit, dans ses dernières entreprises d'acteur-directeur, eut le courage de choisir deux pièces d'Henry de Montherlant dans la traduction de Jonathan Griffin : d'abord, le glacial *Maître de Santiago*, et ensuite le puissant *Malatesta*, s'accordant mieux au jeu emporté de M. Wolfit et à l'esprit de sa compagnie.

Les meilleurs spectacles légers furent *Zuleika*, une comédie musicale inspirée par la vision fantasque de Max Beerbohm, de l'Oxford d'il y a près de cinquante ans; et *At the Drop of a Hat* dans lequel Donald Swann (au piano) et Michael Flanders remplissent toute une soirée à eux deux, et font preuve de beaucoup d'esprit, de courtoisie et de gentillesse.

La mise en scène la plus inventive de ces derniers mois fut probablement celle que Peter Hall réalisa pour *Camino Real*. Cette pièce est une obscure allégorie de Tennessee Williams, au sujet d'un très curieux port de mer hispano-américain, où se rencontrent, parmi d'autres, les ombres de Marguerite Gautier et de Casanova.

Au nombre de ses hôtes étrangers, Londres a accueilli Edwige Feuillère et eut l'honneur de sa première représentation de Phèdre. Bien qu'elle ne parvînt guère à toucher, ce fut une étonnante démonstration de technique. Une autre compagnie française, dirigée par Roger Blin, nous apporta le morne symbolisme de *Fin de Partie* de Samuel Beckett (avec ses deux vieux, sans jambes, dans des poubelles); cette pièce doit nous être donnée bientôt en anglais.

En province nous avons assisté à la première de *Plus de Miracles pour Noël* d'André Obey, au Théâtre d'Oxford. Cette pièce, d'un charme subtil, évoque une petite ville du Warwickshire, le jour de Noël 1499. Un groupe d'acteurs locaux — boucher, forgeron, etc. — répétant en vue du miracle annuel, constatent que la jeune fille jouant le rôle de la Vierge ne peut se présenter, et que sa remplaçante a une réputation qui ne s'accorde pas au rôle. La candeur d'Obey a par moments paru trop empruntée et la pièce a des longueurs. Elle plut toutefois par sa gentillesse et sa sincérité, et pour une dernière scène, remarquable. Oxford donna ensuite *Lysistrata* d'Aristophane, dans la version de Dudley Fitts. Le dramaturge aurait certainement été content d'avoir Constance Cummings comme principale interprète de sa comédie féministe pacifiste.

J. C. TREWIN

ÉTATS-UNIS

EW YORK a connu cette saison des moments mémorables; la tion du drame d'Eugène O'Neill *Day's Journey into Night*, en fut Ce « récit de peines anciennes, t dans le sang et les larmes », magnifiquement interprété par dric March, Florence Eldridge, n Robards et Bradford Dillman, ectivement dans le père, la mère, frère d'O'Neill et lui-même. t-être n'y eut-il jamais autoraphie si scrupuleuse, si impible, dans cette relation d'exences familiales qui refuse toute réticence. La pièce se déroule durant un après-midi et une soirée dans le living-room de la maison Tyrone. Soleil le matin, vers le soir brouillard — avec la sirène et les cloches du port lointain qui soulignent, comme c'est l'habitude chez O'Neill, les obsédantes images de la pièce. Nous traversons une crise dans la vie familiale; le plus jeune fils, Edmond (O'Neill lui-même) est malade, et on apprendra à la fin de l'après-midi qu'il est tuberculeux. Cette terrible nouvelle met au jour toute l'histoire de la famille : le penchant de la mère pour la drogue, la sordide ivrognerie du père, les mœurs débauchées du frère aîné. La peinture est cruelle, mais la profonde compassion avec laquelle O'Neill présente ces âmes souffrantes crée finalement cette exaltation qui est l'essence de la tragédie. C'est là incontestablement le plus important spectacle de l'année, tant pour sa présentation que pour son texte, et nous nous réjouissons qu'il doive représenter les États-Unis au Théâtre des Nations cet été.

Deux autres pièces d'écrivains connus ont suscité un vif intérêt : *A Clearing in the Wood* (Une Éclaircie dans la Forêt) d'Arthur Laurent et

writers have created much interest : Arthur Laurents' *A Clearing in the Wood* and Tennessee Williams' *Orpheus Descending*. The first, a delicate study of a woman's soul, was presented in a highly original form. The heroine, Virginia, seeking the truth about herself, is visited in the glimpses of the moon by her own former selves who recreate the crucial moments of her life and whom she violently repudiates. It is not until she is able to accept the phases of experience that they represent, and to take them, as it were, to her heart, that she can become a complete person in herself and so able to meet her own life face to face. The tale is told with sincerity and an imaginative use of theatre resources. Its short run speaks more for the difficulty in making an unusual form acceptable than for any lack of interest in the play or the production.

In *Orpheus Descending* Tennessee Williams returns to *Battle of Angels*, his first play to be produced by a professional management, the Theatre Guild. It played a few days out of town but never came to New York. Rewritten and with a new denoument and brilliantly cast it brings a crowded scene full of intriguing characters to the stage. Maureen Stapleton plays the heroine—a Southern woman of Italian descent and temperament bought, as she phrases it, in a fire-sale by an older and now dying man. The advent of an " Orpheus ", in the form of a guitar-playing wanderer, handsome, young, footloose and of fatal attraction, lights a spark that eventually destroys them both. The local community led by feminine busybodies and masculine bullies successfully crushes them. Williams has as usual created vivid characters and made use of that poetry of the theatre which is his particular gift. Directed by Harold Clurman in a production designed by Boris Aronson and lighted by Feder, a passionate and pathetic tale is played against an atmosphere of violence and brutal egotism.

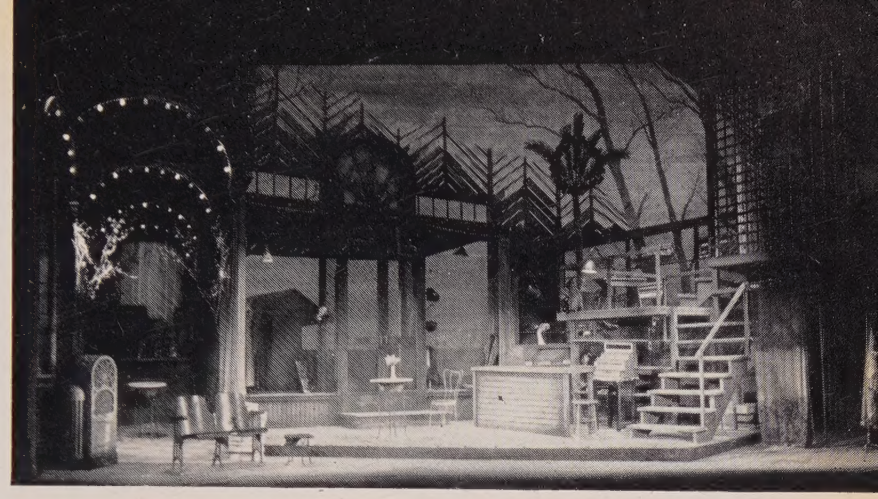
Comedy being essentially local in its implications, few of the hits of the season would carry overseas. The exception is *A Visit to a Small Planet*, by Gore Vidal, a television script transmuted into hilarious stage fare, due not a little to the performances of Cyril Ritchard and Eddie Mayehoff. Concerned with what might happen if a trigger-happy visitor from outer space decided it was fun and games to see the silly human race at its war-sport, the play manages to convey a warning well camouflaged in hilarity. Rosalind Russell in *Auntie Mame* is a tribute to an irresistible comedienne rather than a pl while *No Time for Sergeants* co nues to delight with its aimia spoofing of the not too august w of the Army with its recruits— to be more exact, a particular rec with the Army. Musical com still remains the liveliest of N York's lively arts, with seven of 28 theatres devoted to its exp sive and expensive pleasures. *Fair Lady*, or Shaw's *Pygma* reincarnated, is still the most po lar and the most civilized of m cals, while half a dozen others play the variety of scenic ingenu and beauty, vigorous dancing competent musical investiture is taken for granted in the New Y theatre today. The most unus contribution of the season Lillian Hellman's *Candide*, w music by Leonard Bernstein, whi though well received by th competent to judge, did not h the instantaneous success whi must greet a musical on Broadw today in order to guarantee existence.

An interesting aspect of the c rent season's offering is the pre lence of English and French imp tations. Beginning with the Vic which brought over *Macb Romeo and Juliet*, *Richard II*, *Troilus and Cressida*, London sent seven plays, most of th headed by English actors. English contribution looms la with a more than usually w selection of GBS : *Major Barb* directed and played by Char Laughton; *The Apple Cart* w Maurice Evans and Signe Has and off-Broadway, *In Good K Charles' Golden Days* and a progr of one-acts.

Of the London plays, the long run has been chalked up by *Sepa Tables*, Terence Rattigan's t plays in one evening, with its origi leading actors, Eric Portman a Margaret Leighton. Opening la but with very special interest its first performance anywhere, Graham Greene's *The Potting S* which brought Dame Sybil Tho dike and Sir Lewis Casson to N York with such excellent actors Robert Flemyng, Frank Conroy a Leueen Mac Grath in the cast un

Cyril Ritchard and Eddie Mayehoff in *Visit to a Small Planet*, Gore Vidal. M : Cyril Ritchard. D : Oliver Smith. The Booth Theatre, New York. 1957. P : Fred Fehl.

pheus Descending, Tennes- Williams. M : Harold ırman. D : Boris Aronson. ırtin Beck Theatre, New rk. 1957. P : Friedman - Abeles.



pheus Descending de Tennessee illiams. La première, délicate ıde d'une âme féminine, se pré- ıte sous une forme très originale. héroïne, Virginia, cherchant la rité sur elle-même, revit un à un moments cruciaux de son exis- ıce; elle les désavoue violemment. rsqu'elle sera capable d'accepter ; étapes antérieures de sa propre périence, et de les prendre à cœur, ors seulement elle sera vraiment e-même et pourra faire face à la . L'histoire est contée avec sin- rité et fait un usage habile des ssources théâtrales. Sa courte rrière tient davantage à la diffi- lté de faire accepter une forme ıabituelle qu'à un quelconque ınque d'intérêt de la pièce ou de présentation.

Dans *Orpheus Descending*, Tennes- Williams reprend *Battle of Angels* ataille d'Anges), la première de pièces qui ait été montée par un oupement professionnel, le The- e Guild . Jouée à cette époque elques jours hors de la ville, elle ıtteignit jamais New York. Récrite ec un nouveau dénouement, et llamment distribuée, elle met en ne une action touffue et un grand mbre de personnages. Maureen ıpleton joue le rôle de l'héroïne une femme du Sud, de descen- nce et de tempérament italiens, ıetée, comme elle le dit, par un mme âgé et maintenant mourant. ırrivée d'un « Orphée », sous la me d'un vagabond joueur de itare, jeune, beau, sans attaches d'un charme fatal, allume une ıcelle qui les consumera tous deux. village entier les accable et les ase. Williams a créé comme à son ordinaire des personnages bien vivants et fait usage de cette poésie du théâtre qui est son don particulier. Mise en scène par Harold Clurman, décorée par Boris Aronson et éclairée par Feder, cette histoire pathétique et passionnée se joue dans une atmosphère de violence et d'égoïsme brutal.

La comédie gaie étant essentiellement locale, peu des succès de cette saison traverseront l'Océan. Une exception : *A Visit to a Small Planet* (Visite à une petite Planète) de Gore Vidal, un script pour la télévision remanié en une pièce hilarante, dont le succès doit beaucoup aux interprétations de Cyril Ritchard et d'Eddie Mayehoff. Qu'arriverait-il si un visiteur surgi des espaces sidéraux décidait qu'il est amusant de voir la stupide race humaine se livrer à son sport favori : la guerre? Tel est le sujet de la pièce, qui dissimule sous le comique un avertissement sérieux. *Auntie Mame* est un tribut à une comédienne irrésistible, Rosalind Russell, plus qu'une pièce. *No Time for Sergeants* (Ce n'est pas le Temps des Sergents) continue à conter allégrement les démêlés pas trop sérieux de l'Armée avec ses recrues ou, pour être plus exact, d'une recrue particulière avec l'armée. La comédie musicale occupe toujours sept théâtres sur vingt-huit. *My Fair Lady* (Ma Jolie Dame), réincarnation du *Pygmalion* de Shaw, reste la plus populaire et le plus fine, tandis qu'une demi-douzaine d'autres déploient toutes les ressources de l'ingéniosité scénique et présentent des danses expressives, le tout sur une musique habile fort prisée aujourd'hui à New York. Le spectacle le plus curieux de la saison, *Candide* de Lillian Hellman, sur une musique de Leonard Bernstein, s'il fut bien accueilli par les personnes compétentes, ne rencontra pas le succès immédiat qui doit saluer une comédie musicale à Broadway pour lui assurer carrière.

Il est intéressant de noter cette saison la prédominance des importations françaises et anglaises. Londres nous envoya d'abord l'Old Vic, avec *Macbeth*, *Roméo et Juliette*, *Richard II* et *Troïlus et Cressida*, puis sept pièces, la plupart d'entre elles jouées par des acteurs anglais en tête d'affiche. Cette importante contribution britannique comportait une copieuse sélection de G.B.S. : *Major Barbara* joué et mis en scène par Charles Laughton; *La Charrette de Pommes* avec Maurice Evans et Signe Hasso; et, hors Broadway, *Aux Jours fortunés du bon Roi Charles* et un programme de pièces en un acte.

C'est *Separate Tables* (Tables séparées), les deux pièces en une soirée de Terence Rattigan qui, des œuvres londoniennes, a connu la plus longue carrière; le spectacle avait conservé ses vedettes originales, Eric Portman et Margaret Leighton. Par la suite, *The Potting Shed* de Graham Greene qui, comme première mondiale, présentait un intérêt tout particulier, nous amena Dame Sybil Thorndike et Sir Lewis Casson, entourés d'excellents acteurs tels que Robert Flemyng, Frank Conroy et Leueen Mac Grath, sous la direction d'un nouveau metteur en scène-administrateur, Carmen Capalbo. Comme tant d'œuvres de Graham Greene, la pièce a la foi pour sujet et, dans

the direction of a new young director-manager, Carmen Capalbo. The play is concerned, as is so much of Graham Greene's writing, with faith and non-faith, and in this case with the possibility and meaning of miracles. It is admirably played and presented, and will undoubtedly find its way to many stages throughout the theatre world.

From England and France together comes Anouilh's *Waltz of the Toreadors* in the English version of Lucienne Hill, with Sir Ralph Richardson as the General and a diverting performance by Mildred Natwick as his harridan-invalid wife. New York has followed London in greeting this bitter comedy with enthusiasm and looks forward eagerly to *Hotel Paradiso*, the English version of Feydeau's *Hôtel du Libre Echange*.

Perhaps the happiest event of the year was the immensely successful visit of the Jean-Louis Barrault-Madeleine Renaud company, which, returning for a second visit after its successful sojourn five years ago, was grappled to the bosom of the New York public with whoops of full houses, enthusiastic applause and much well deserved acclaim. The most interesting event of a repertory, which included in addition to the more familiar *Le Misanthrope* and *Intermezzo*, *Le Chien du Jardinier*, *Volpone*, and Salacrou's *Les Nuits de la Colère*, was the opening production, Claudel's *Christophe Colomb*. Brooks Atkinson of the *New York Times* called it " a formidable challenge and M. Barrault's greate triumph... In complexity the pro duction is staggering. In effect is simple, exalting and glorious. The object lesson of this engagin company, again in Atkinson's word —" attractive, gifted, alert, goo humored, cultivated, incandescent —was encouraging to all those i the American theatre who have a heart the creation of a fine repertor company. For this and for its ow great intrinsic values and for th absorbing plays presented durin its all too short run, the Barraul Renaud company was indeed th *bien venue*. The theatre in New Yor was immensely enriched by thes welcomed international contributio to the 1956-1957 season.

ROSAMOND GILDE

le cas particulier, la possibilité et la signification des miracles. C'est un spectacle admirablement joué et présenté, qui fera certainement son chemin sur de nombreuses scènes.

L'Angleterre et la France offraient encore *La Valse des Toréadors* d'Anouilh dans la version anglaise de Lucienne Hill, avec Sir Ralph Richardson dans le rôle du Général et une amusante interprétation par Mildred Natwick de son épouse invalide. New York, à la suite de Londres, a accueilli avec enthousiasme cette amère comédie. Nous attendons enfin avec impatience *Hôtel Paradiso*, la version anglaise de *L'Hôtel du Libre Échange* de Feydeau.

Mais l'événement le plus heureux de l'année fut sans doute la visite follement applaudie de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault qui, nous revenant après son heureux séjour d'il y a cinq ans, fut accueillie par les cris de salles combles, par des applaudissements enthousiastes et des acclamations bien méritées. Le « clou » d'un répertoire qui, en plus du *Misanthrope* et d'*Intermezzo*, qui nous étaient plus familiers, offrait *Le Chien du Jardinier*, *Volpone* et *Les Nuits de la Colère* de Salacrou, fut le spectacle d'ouverture, *Christophe Colomb* de Claudel. Brooks Atkinson, du « New York Times » en parle comme d'une « formidable gageure et le plus grand triomphe de M. Barrault... Par sa complexité, la présentation est renversante. Dar son résultat, elle est simple, exaltant et glorieusement réussie ». L'ex emple de cette sympathique com pagnie — « charmante, doué alerte, joyeuse, cultivée, brûlante » dit Atkinson — rendit courage tous les gens de théâtre américain qui ont à cœur la création d'un bonne troupe de répertoire. Pou cela, pour sa valeur intrinsèque pour les pièces attachantes qu'el présenta durant son trop court séjou la Compagnie Renaud-Barrault fi réellement la « bien venue ». Cet contribution à la saison 1956-5 enrichit immensément le théât new yorkais.

ROSAMOND GILDE

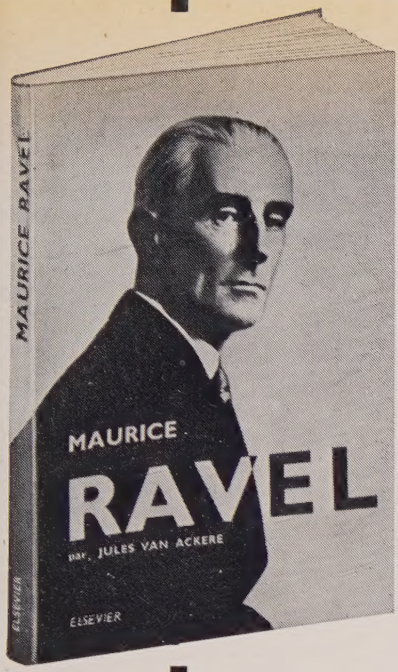
STATEMENT REQUIRED BY THE ACT OF AUGUST 24, 1912, AS AMENDED BY THE ACTS OF MARCH 3, 1933, AND JULY 2, 1946 (TITLE 39, UNITED STATES CODE, SECTION 233) SHOWING THE OWNERSHIP, MANAGEMENT AND CIRCULATION OF *World Theatre* (Le Théâtre dans le Monde), published quarterly at New York, New York for October 1, 1956.

1. The names and addresses of the publisher, editor, managing editor and business managers are: ELSEVIER S. A., 55, rue Royale, Brussels, Belgium (Publisher); R. Hainaux, 24, avenue de l'Atlantique, Brussels, Belgium, (Editor); Th. Meddens, 230, avenue Franklin Roosevelt, Brussels, Belgium (Managing Editor); Th. Meddens, 230, avenue Franklin Roosevelt, Brussels, Belgium, (Business Manager).
2. The owner is: ELSEVIER S. A., 55, rue Royale, Brussels, Belgium. The sole distributor for the U.S.A. is: Robert M. MacGregor, d/b/a THEATRE ARTS BOOKS, 224 West 4th Street, New York 14, New York; Robert M. MacGregor (Business Manager).
3. The known bondholders, mortgagees, and other security holders owning or holding 1 percent or more of total amount of bonds, mortgages, or other securities are: NONE.
4. Paragraphs 2 and 3 include, in cases where the stockholder or security holder appears upon the books of the company as trustee or in any other fiduciary relation, the name of the person or corporation for whom such trustee is acting; also the statements in the two paragraphs show the affiant's full knowledge and belief as to the circumstances and conditions under which stockholders and security holders who do not appear upon the books of the company as trustees, hold stock and securities in a capacity other than that of a bona fide owner.

Sworn to and subscribed before me this 27 th day of September, 1956.
IRVING KATZ, Commissioner of Deeds, City of New York. New York Clerk's No. 37, Registration No. 7K21. My commission expires May 17, 1957.

ROBERT M. MACGREGOR
Signature of Business Manager

Éditeur responsable : Le Directeur-Gérant : Th. Meddens, 230 avenue Franklin Roosevelt, Bruxelles. Imprimerie Elsevier, Bxuxelles, juin 19



MAURICE

RAVEL

par

Jules Van ACKERE

Avant-propos de ROLAND-MANUEL

IL y a cette année vingt ans qu'est mort Maurice Ravel, mais sa musique est toujours là, plus vivante, plus jouée et plus écoutée que jamais, comme l'a fait remarquer justement l'auteur d'une publication récente sur le grand compositeur de la *Valse* et du *Boléro*.

S'il existait déjà d'excellents ouvrages sur Ravel, celui que vient d'écrire Jules Van Ackere est le seul qui nous offre une analyse fouillée de toutes les compositions importantes du maître. Une lacune est ainsi comblée.

L'auteur, homme de vaste culture, étudia d'abord la médecine, puis mena de front des études philologiques et musicales. Il a obtenu déjà plusieurs prix pour ses ouvrages sur la musique, de même que pour ses essais sur la poésie de Keats et de Baudelaire. Récemment encore il a publié une étude fort attachante sur le chef-d'œuvre de Debussy, *Pelléas et Mélisande*.

Le livre de Jules Van Ackere contient, outre l'analyse des œuvres de Ravel, une étude sur les éléments du style et l'orchestration ainsi qu'une large synthèse de l'œuvre d'un musicien tout à la fois moderne et classique, raffiné et populaire, aujourd'hui un des maîtres incontestés de la musique française.

Un volume broché, format 13,5 × 21 cm, 216 pages, avec de nombreux exemples musicaux et un portrait du compositeur en couverture plastifiée. Prix : 990,- fr. français; 140,- fr. belges.

POUR RAPPEL :

LA MUSIQUE MODERNE

par

PAUL COLLAER

Préface de Claude ROSTAND

PANORAMA complet de la musique contemporaine au cours de ces cinquante dernières années, ce livre constitue une initiation parfaite à la musique moderne.

Un volume de 350 pages, format 17 × 26 cm, sur beau papier d'édition, 32 pages d'illustrations hors-texte. Plus de 100 exemples musicaux des œuvres les plus connues de la musique moderne. Reliure avec impression or sous jaquette en couleur. — Prix : 2.950,- fr. français; 425,- fr. belges.

LES COLLOQUES DE WÉGIMONT

Recueil d'études ethno-musicologiques

Rédacteur en chef : Paul COLLAER

Volume I (1954-1955)

Avec des études des meilleurs spécialistes

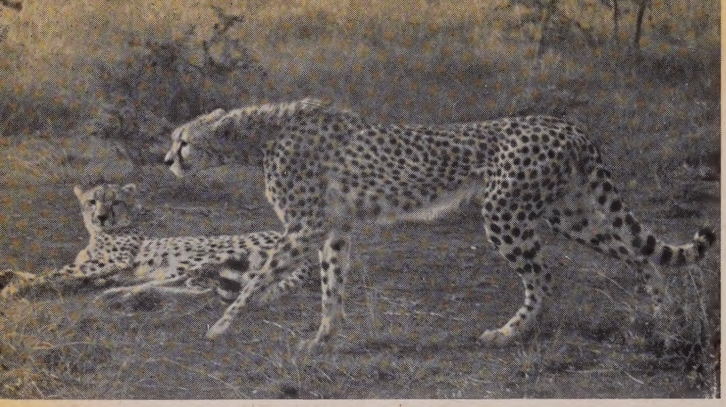
Un livre broché, format 17,5 × 25 cm, 236 pages abondamment illustrées de notations musicales, de dessins et de documents photographiques.

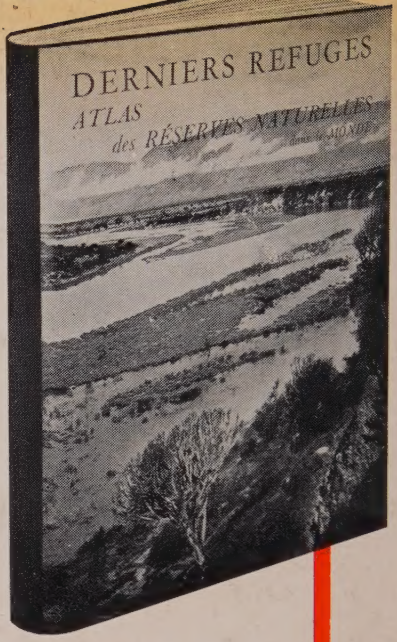
Prix : 2.200,- fr. français; 295,- fr. belges.

Le VOLUME II (1956-1957) est en préparation.

ÉDITIONS PARIS

ELSEVIER BRUXELLES





DERNIERS REFUGES

ATLAS COMMENTÉ DES RÉSERVES NATURELLES DANS LE MONDE

préparé par L'Union Internationale pour la Conservation de la Nature et de ses Ressources
Préface de **Roger Heim**, *de l'Institut, Président de l'Union Internationale pour la Conservation de la Nature et de ses Ressources*

« Derniers Refuges, Atlas des Réserves Naturelles dans le Monde » est un témoignage étonnant de l'activité conservatoire et des résultats obtenus par l'Union Internationale pour la Conservation de la Nature et de ses Ressources. Dans la partie générale, les naturalistes les plus compétents commentent les divers aspects – scientifique, économique, touristique – de la protection de la nature. Par ses textes, ses photos, ses cartes, l'Atlas donne des informations détaillées sur tous les Parcs Nationaux et toutes les Réserves du monde. Il mentionne et décrit les espèces animales et végétales qui y jouissent d'une protection particulière.

Un volume format 19 × 27 cm, reliure pellior sous jaquette en 4 couleurs, 216 pages, 108 cartes, 240 photos, 44 dessins.
Prix : 2.900,- fr. français; 395,- fr. belges.

LE MONDE SECRET DES ANIMAUX

par Maurice BURTON, Dr. Sc.

Avec la collaboration d'une rédaction internationale de 31 spécialistes des Sciences Zoologiques

Préface de Jean ROSTAND. *Traduit de l'anglais et annoté par* **Bernard Heuvelmans**.

Ce livre donne un panorama complet du règne animal tout entier. Il constitue une véritable encyclopédie de la faune, grande et petite, qui habite notre planète.

Un volume de 850 pages sur papier couché, 1.000 photographies, 26 illustrations en couleur. Format 18,5 × 27 cm. Reliure de luxe en pellior. Jaquette illustrée en quadrichromie.
Prix : 4.500,- fr. français; 640,- fr. belges.

ÉDITIONS ELSEVIER
PARIS BRUXELLES